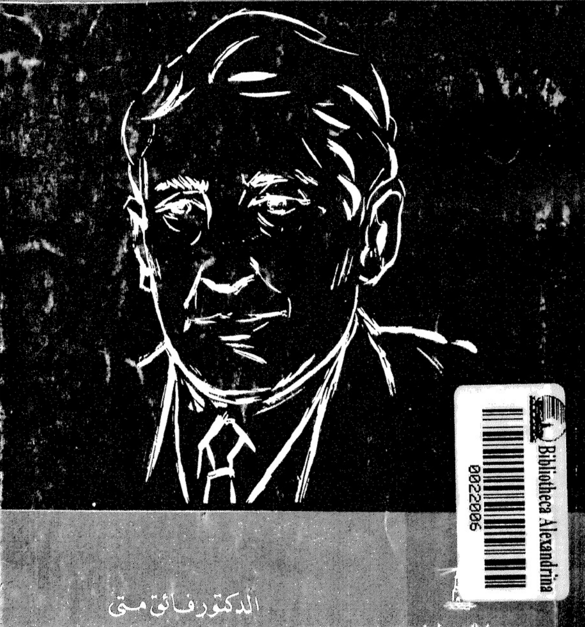
نوابغ الفكر الغربي

١٧

إليوت



الدكتور فائق متى

دار المعارف

إليــوت

نوابغ الفكر الغربي

١٧

إليوت

بقلم

الدكتور فائق متى

الطبعة الثانية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

فهرس

الصفحة

مقدمة ١١

حياته ١٥

مذهبه ١٩

الباب الأول ١٩

إليوت الناقد ١٩

الفصل الأول ٢١

الدعائم الأساسية لنظريات إليوت فى النقد ٢١

حملته الشعواء على النقد الرومانسى ٢١

ما هو الكلاسيكى ؟ ٢٣

التقاليد والموهبة الفردية ٢٤

الصلة بين العمليات النقدية والإبداعية ٢٦

الفصل الثانى ٢٧

مهمة النقد ووظيفته ٢٧

نظرية المعادل الموضوعى ٢٩

الفصل الثالث ٣٢

قضايا الشعر والنقد ٣٢

الشعر الفلسفى ٣٣

إليوت والقيمة الاجتماعية للشعر ٣٥

إليوت والشعر الميتافيزيقى ٣٧

صفحة

الفصل الرابع ٤١
ملاحظات فى تعريف الثقافة ٤١
الفصل الخامس ٤٦
إليوت ونقده للمسرح الإليزابيثى ٤٦
الفصل السادس ٥٤
النقد الحديث كما يراه إليوت ٥٤
مراحل أليوت النقدية ومميزاتها وخصائصها ٥٦
الفصل السابع ٥٩
موقف إليوت كناقد بالنسبة للتيارات الأوربية والأمريكية
المعاصرة فى النقد ٥٩
الباب الثانى ٦٥
إليوت الشاعر ٦٥
الفصل الثامن ٦٧
الاتجاهات الرمزية والتصويرية فى شعر إليوت . . . ٦٧
أغنية الحب لألفريد پروفروك ٦٩
صورة سيدة ٧٣
الفصل التاسع ٧٧
خواطر فى ليلة عاصفة ٧٧
الفتاة الباكية الصغيرة ٨١
عجل البحر ٨٣
صلاة مستر إليوت فى صبيحة يوم الأحد ٨٣
بيربانك ومعه بايديكار : بليشتاين ومعه سيجارته . . . ٨٤

الصفحة

الفصل العاشر ٨٦

چيرنتيون ٨٦

الفصل الحادى عشر ٩٢

الأرض الخراب ٩٢

دفن الموتى ٩٧

لعبة الشطرنج ١٠٨

العظة النارية ١١٧

الموت بواسطة الماء ١٣٢

ما قاله الرعد ١٣٤

الفصل الثانى عشر ١٥٠

الرجال الجوف ١٥٠

الفصل الثالث عشر ١٥٧

رماد الأربعاء ١٥٧

الفصل الرابع عشر ١٦٨

الرباعيات الأربع ١٦٨

نورتون المحترقة ١٧١

كوكر الشرقية ١٧٥

سالفيجز الجافة ١٧٩

جيدينج الصغيرة ١٨٧

الباب الثالث ١٩٥

إليوت الكاتب المسرحى ١٩٥

صفحة

الفصل الخامس عشر ١٩٧
إليوت والمسرحية الشعرية التجريبية ١٩٧
مسرحية جريمة قتل فى الكاتدرائية ٢٠١

الفصل السادس عشر ٢٠٦
مسرحية عودة ائتلاف العائلة ٢٠٦

الفصل السابع عشر ٢١٢
مسرحية حفل الكوكتيل ٢١٢

الفصل الثامن عشر ٢٢٠
مسرحية الكاتب المؤتمن ٢٢٠

الفصل التاسع عشر ٢٢٧
خلاصة الفن المسرحى عند إليوت ٢٢٧

نصوص مختارة من مؤلفات إليوت ٢٣٣

النقد ٢٣٣
مختارات من الشعر ٢٤٩
مختارات عن الكتابة المسرحية ومقتطفات من المسرحيات . ٢٦٥
المراجع ٢٩٨
مؤلفات إليوت وتواريخها ٣٠٠

« يصعب علينا أن نجد عملاقاً آخر يضارع إليوت فى محيط الأدب المعاصر ، كما أنه من النادر فعلاً أن نجد ميداناً من ميادين الفكر الأدبى لم يكن إليوت محوراً فيها للحديث والنقاش بل والآراء المتضاربة » .

ليونارد أونجر

مقدمة

قبل أن أنتهى من كتابة رسالتى عن إليوت وأتقدم بها إلى جامعة ليڤربول رأيت أن ألتقى بشاعر إنجلترا الكبير كى ما أستوضح منه بعض النقاط الغامضة . وبالرغم من ضيق وقته الشديد فقد تمكنت من لقائه فى التاسع عشر من أكتوبر عام ١٩٦١ فى مكتبه الذى يطل على ميدان راسل الفسيح بدار فيبر وفيبر للنشر بلندن .

وقد دار حديثنا الذى استمر زهاء ثلثى ساعة حول الموضوع الذى كان يهمنى أن ألم بأطرافه حينذاك وهو الأسس الميتافيزيقية والتصوفية التى ارتكزت عليها أشعاره وتفاعلت معها مسرحياته بعد أن تأثر بها تأثراً واضحاً وبخاصة عقب ظهور قصيدته التى اختلطت فيها الآراء وتعددت فيها المعانى وتشابكت فيها القيم والغايات ، وهى قصيدة « الأرض الخراب » . فمن قائل إنها ليست شعراً بل يجب أن تخرج من محيط الأدب لتدخل فى نطاق الفلسفة الخالصة ، وينادى بهذا الرأى البروفسور إدوارد جرين الناقد الفرنسى ، إلى قول البروفسور رتشاردز أستاذ النقد الأدبى بجامعة كمبريدج إن هذه القصيدة فى روعتها إنما تعطينا صورة حية لألاءة عن موسيقى الأفكار . وهناك رأى ثالث ينادى بدحض هذه القصيدة من جذورها مستنداً فى ذلك إلى غموضها وصعوبتها . وهذا التناقض الواضح فى الآراء قد انعكس بدوره على ناقد فذ كالدكتور ليڤز فاتهم إليوت بأنه اختتم هذه القصيدة من حيث ابتدأ ، وهكذا عجز عن تقييمها ووضعها فى المكانة اللائقة بها .

وأعود إلى محور الحديث بينى وبين إليوت فأسأله فى بادئ الأمر عن مدى اعتقاده فى الفلسفات والديانات التى نراها منبثة فى ثنايا أشعاره بغير حساب كالبوذية والهندوكية عند الهنود ومذهب كنفوشيوس عند الصينيين ومعتقدات

أهل بابل وأشور والفلسفة المسيحية و بخاصة فى القرون الأولى بعد ظهورها . ترى هل تؤدى هذه الاتجاهات والمبادئ كلها إلى غرض واحد بالرغم من الفوارق الشاسعة بينها ؟

فكانت إجابته عن هذه الناحية بأنه يعتقد فى هذه الاتجاهات كلها . ثم استطرد يقول إنه يستخلص منها كلها مبدأً معيناً يدين به . والمسيحية فى نظره تتفق مع بعض مبادئ الفلسفات الأخرى التى سادت الشرق الأقصى وبخاصة فى التبت ومنغوليا وكوريا وسيلان واليابان . ويرى أيضاً أن المذاهب بوجه عام سواء فى الشرق أو الغرب لا تختلف فى قليل أو كثير إزاء المبادئ السامية كالمحبة والعطف والإخاء والتسامح .

ثم استطرد حديثنا عن قدرة الشاعر فى التعبير عن الحقيقة الفلسفية . وإن كان الأمر كذلك فهل فى استطاعته أيضاً أن يعبر عن الرؤيا التصوفية ؟ ويرى إليوت فى هذا الصدد أن الشاعر فى مرحلة الخلق يحس إحساساً قوياً بالمكونات المختلفة التى تشكل فى مجموعها الصورة الشعرية ، فإن كانت اتجاهاته فلسفية فإن العناصر المكونة لتلك الصورة تعبر تعبيراً كاملاً عن الحقائق الخالدة . وتلعب الرمزية فى هذا المجال دوراً جوهرياً إذ بدونها يتعذر التعبير عن المراحل الكشفية للروح التى تعتبر أساساً عند الصوفية .

ولقد اعترف إليوت فى سياق حديثى معه أنه كانت تنتابه أحياناً فترات من الانتعاش الروحى يحس بأنها ليست فترات عادية ، إذ يعقبها نوع من التفتح أشبه بما أطلق عليه اسم « الوميض الروحانى » ، وهو نوع من الشفافية التى تؤدى إلى الانطلاق الصوفى . لكنه أوضح لى بعد ذلك أن هذا الوميض الذى انبثق له بين الفينة والفينة لم يمكنه من الوصول إلى المراحل الأخيرة التى يصل إليها المتصوفة من جذب واختطاف وفناء فى الذات الإلهية .

ثم سألته عن الغايات التى نتوخاها من وراء أشعاره ، وهل هى تطهير الروح من أدران الجسد والسمو بها إلى أعلى مراتب الكمال ؟ فكانت إجابته عن هذه

الناحية أنه لم يقصد أكثر من ذلك . إن بعض النقاد يزجون بهذه القضايا داخل إطار مشاكلهم الخاصة ولكن هذا الاتجاه ضار بالقيمة الفنية للشعر . ثم بين لى بعد ذلك أنه قد عالج أموراً روحية تتصل بالقيم والمبادئ والأخلاق ، وهذه بطبيعة الحال يمكن تطبيقها على المجتمعات المختلفة ، شرقية كانت أو غربية بصفة عامة . فالانحلال الخلقى والمشكلات النفسية التى تعرض لها فى قصائده ومسرحياته لا تقتصر على بيئة معينة بل هى ظواهر عامة تفشت فى المجتمعات الحديثة عقب الحروب والمنازعات .

ومن العسير علينا أن نلم إلماماً صحيحاً بكتابات إليوت دون دراسة هذه النواحى دراسة مستفيضة ، ذلك أنه تأثر بها وتفاعل معها ، فجاءت أشعاره محملة بالصور البليغة والأفكار الفلسفية العميقة . وهو يكتفى دائماً بالإشارة المقتضبة ، يؤثر الرمزية كحركة أدبية لها قيمتها الكبرى ، فهى تلعب دوراً جوهرياً فى أشعاره ، وقد تأثر بها بعد إلمامه بأساطين الشعر الرمزى فى فرنسا أمثال بودلير ورامبو وفيرلان . وكثيراً ما يطيب له أن ينتقل بالقارئ انتقالاً فجائياً دون تمهيد أو مقدمة ، ومن هنا نشأ الغموض فى معظم أشعاره . هذا إلى حبه العميق للإتيان بما أطلق عليه جمهرة النقاد اسم « الافتتاحيات الدرامية » لقصائده ، وهى التى تثير فى القارئ عنصرى الدهشة والفضول ، بالإضافة إلى استعماله طريقة الحوار فى معظم أشعاره مما أدى إلى اتساع الدائرة التى يتحرك فيها أبطاله وشخوصه . وبهذا برزت لنا ألوان جديدة كان الشعر بمنأى عنها كاستعمال اللغة العامية والاكتفاء بكلمة أو كلمتين للإشارة إلى مبدأ معين أو نظرية فلسفية أو حركة فكرية عامة ، فهو يؤمن إيماناً قاطعاً بمبدأ الاقتضاب ، ولهذا يترك للقارئ الفرصة للإلمام بكل هذه النواحى المتشعبة . هذا إلى اقتباساته المتكررة من الآداب والفنون والفلسفات القديمة والحديثة ، كل منها بلغتها الأصلية ، فهو يقتبس النص كما هو لينقلنا إلى « جوه » الفكرى دون تغيير أو تبديل . ولهذا جاءت أشعاره محملة بالأفكار والدراسات العديدة ، وهو ينتظر من القارئ أو

الناقد أن يلم شعث هذه الخيوط المبعثرة لينسجها على منوال محكم الأوصال ، ويوجد الترابط والألفة بينها حتى يبدو النسيج طبيعياً دون افتعال ، متآلفا فى غير مغالاة . وهذا لا يتأتى إلا بعد الإلمام العميق والفهم الصحيح لكل أهداف الشاعر ومراميه .

ومن هنا نشأت ثورة النقاد على أشعار إليوت ، وهذه الثورة فى الأصل مردها إلى التعب الذهنى بعد قراءة كتاباته والحيرة العقلية التى يولدها البحث عن اتجاهاته . فلقد كان الشعر فى القرن الماضى سهلاً فى ألفاظه ، ضحلاً فى مستوياته ، محدوداً فى أفكاره وآفاقه ، ينقلك من فكرة إلى أخرى فى تسلسل منطقى منتظم ، وهذا مما مكن القارئ من الإلمام بأطراف الموضوع إلماماً سريعاً . أما والحال قد تغير بظهور هذا الكاتب الكبير فقد اختلطت الآراء فى معرفة البيت الواحد ووصلت إلى حد التعارض مما أدى إلى شن هجوم شديد على هذا النوع من الشعر بل ودحضه دحضاً تاماً على أسس أرى فيها الكثير من التجنى على إليوت . فالحصيلة التى نخرج بها بعد الإلمام بكل اتجاهاته والثروة اللغوية والفكرية بل والوجدانية أيضاً قد لا تضارعها ثروة أخرى بالنسبة لجمهرة الشعراء المحدثين . فلقد ضرب إليوت قصب السبق فى هذا المضمار وبلغ القمة التى لم ينافسه فيها أى شاعر آخر فى عصرنا الحاضر ، بفضل علمه الغزير ، وسعة اطلاعه ، وإلمامه الشامل بالتراث الفكرى منذ أقدم العصور حتى وقتنا الحاضر .

وقد راعيت فى هذا الكتاب تطور إليوت فكرياً وحاولت أن أطبق نظرياته النقدية على قصائده ثم تتبعت الخيوط الدقيقة التى تجمع أشعاره ومسرحياته فى نسيج كلى متجانس ، إذ أن الكتاب مقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية وهى : النقد والشعر والمسرح ، وهذه الأجزاء بمثابة الأعمدة الراسخة التى أقام عليها إليوت صرحه الفكرية .

١٩٦٥ — د . فائق متى

حياته

ولد « توماس ستيرنز إليوت » فى مدينة (سانت لويس) بولاية (ميسورى) الأمريكية فى السادس والعشرين من شهر سبتمبر سنة ١٨٨٨ . وكان أبوه يدعى « هنرى وير إليوت » ووالدته « شارلوت تشونسى ستيرنز » ، وتوماس هو ابنهما السابع والأخير . ولقد نزحت عائلة إليوت من إنجلترا فى القرن السابع عشر ، فهى تنتمى إلى مقاطعة (ديفون) حيث قضى « أندرو إليوت » (١٦٢٧ — ١٧٠٤) حياته الأولى فى بلدة (كوكر الشرقية) ، وقبل أن يكتمل العقد الرابع من عمره هاجر إلى أمريكا واستقر فى بيڤرلى ، بماساشوستس ، سنة ١٦٧٠ . وقد اشتغل أندرو صانعاً للأحذية ، ثم كاتباً . وتمر الأيام سراعاً لتستقر عائلة إليوت بعد ذلك فى مدينة (بوسطون) ، ويخرج منها قادة فى الفكر والدين ، إذ حصل أحد أفرادها ويدعى « أندرو » أيضاً (١٧١٨ — ١٧٧٨) على دكتوراه فى اللاهوت وأصبح راعياً دينياً لكنيسة الشمال ، ولم يترك هذا المنصب إلا بعد تعيينه مديراً لجامعة (هارڤارد) . أما جد شاعرنا وهو « وليم جرين ليف إليوت » (١ ١٨ — ١٨٨٧) فقد رحل إلى (سانت لويس) عقب تخرجه من مدرسة هارڤارد اللاهوتية سنة ١٨٣٤ ، وفى هذه المدينة كرس كل مجهوداته لخدمة الكثير من القضايا الاجتماعية ، فحارب بكل قواه تجارة الرقيق . ولهذا الرجل الفضل الأكبر فى تشييد جامعة واشنطون ، ولولا معارضته لأطلق على هذه الجامعة اسم « جامعة إليوت » ، فقد عين رئيساً فخرياً لها سنة ١٨٧٢ . وفى هذه الفترة كتب بحثاً مستفيضاً عن « المقومات التنظيمية للألم » بالإضافة إلى بعض مقالات فى الفلسفة الخلقية . وقبيل ذلك بقليل تخرج ابنه الثانى « هنرى وير أليوت » (١٨٤١ — ١٩١٩) — والد الشاعر — من جامعة واشنطون ، سنة ١٨٦٣ ، وعين بمؤسسة صناعة الطوب الآجر بسانت لويس ،

وأصبح مديراً لها بعد قليل . وقد تزوج من الفتاة الذكية « شارلوت تشونسى ستيرنز » (١٨٤٣ — ١٩٣٠) سنة ١٨٦٨ وهى معروفة بميلها إلى الدراسات الأدبية ، فقد كتبت قصيدة طويلة تناولت فيها سيرة « ساڤونارولا » .

ولما رزقا بتوماس ، أرسلاه إلى المدرسة منذ حداثته ، حتى إذا ما شب عن الطوق ألحقاه بأكاديمية سميث وهى إحدى أقسام جامعة واشنطون . وبعد إتمام دراسته فيها التحق بأكاديمية ملتون فى (ماساشوستس) ، ثم جامعة هارڤارد فى خريف عام ١٩٠٦ ، حيث تخصص فى دراسة الفلسفة . وأثناء دراسته بهذه الجامعة كان محرراً لمجلتها الأدبية ، وكتب عدة قصائد نشرت على صفحاتها . وقد مكث بهذه الجامعة ثلاث سنوات تأثر خلالها بشكل واضح باثنين من أساتذته وهما أرڤنج بابيت وجورج سانتيانا . (وقد ظهر هذا الأثر واضحاً فى رسالة الدكتوراه التى تقدم بها فيما بعد — سنة ١٩١٦ — وموضوعها « الخبرة وغايات المعرفة فى فلسفة ف . هـ . برادلى »)[١].

وفى نهاية سنوات دراسته الثلاثة عام ١٩٠٩ ، رحل إلى باريس حيث قضى بها عاماً كاملاً (١٩١٠ — ١٩١١) فى جامعة السوربون درس خلاله الأدب الفرنسى والفلسفة ، كما استمع إلى المحاضرات التى ألقاها الفيلسوف « برجسون » ، وعاد أدراج الرياح ثانية إلى (هارفارد) ليقضى بين جدران هذه الجامعة ثلاث سنوات أخرى ، أتم خلالها دراساته عن الميتافيزيقا والمنطق وعلم النفس ، بالإضافة إلى الفلسفة الهندية واللغة السنسكريتية . وأعقب هذه الفترة تعيينه مدرساً للفلسفة بنفس الجامعة . ومن جميل الصدف أنه التقى حينذاك بالفيلسوف البريطانى « برتراند راسل » الذى جاء إلى الجامعة فى ربيع عام ١٩١٤ فتعرف به إليوت ، وأعجب الفيلسوف بعقلية الشاعر أيما إعجاب . وقبل مضى شهور قررت الجامعة منح إليوت فرصة للدراسة بجامعة ماربورج بألمانيا (قبل إعلان الحرب العالمية الأولى) ، ومنها رحل إلى جامعة أكسفورد حيث درس الفلسفة

(١) "Experience and Objects of Knowledge in the Philosophy of F.H. Bradley."

اليونانية بكلية ميرتون .

وفى خريف عام ١٩١٥ تزوج من « فيفيان هايوود » ، وفى السنة التالية اشتغل مدرساً للفرنسية واللاتينية والرياضيات والرسم والجغرافيا والتاريخ وكرة السلة فى مدرسة (الهاى جيت) بالقرب من لندن ، لكنه لم يمض بها زمناً طويلا إذ تركها ليعمل فى بنك (لويدز) بقسم المبادلات الخارجية . وفى سنة ١٩١٨ قيد اسمه للعمل فى البحرية الأمريكية ، لكن طلبه رفض لسوء صحته ، وقرر الأطباء عدم لياقته البدنية لتحمل صعاب التنقلات البحرية ، فاشتغل محرراً مساعداً بصيحفة الأجويست[١] إلى سنة ١٩١٩ ، وبصحيفة الأثينيوم[٢] حتى سنة ١٩٢١ . وفى هذه الفترة كتب الكثير من القصائد والمقالات النقدية والتعليقات الصحفية التى أصبح لها فيما بعد شأن عظيم . وفى عام ١٩٢٣ عين محرراً لمجلة الكريتيريون[٣] ، واستمر فى خدمتها إلى ما قبل إعلان الحرب العالمية الثانية بقليل . ثم عين بعد ذلك مديراً لمؤسسة (فيبر وفيبر)[٤] للطباعة والنشر . وفى سنة ١٩٢٧ منح الجنسية البريطانية واتخذ بذلك إنجلترا وطناً له . وبعد فترة طويلة من الغياب عن أمريكا دامت ثمانية عشر عاماً عاد إليها وعين أستاذاً زائراً للشعر بجامعة هارفارد لمدة سنة (١٩٣٢ — ١٩٣٣) . ثم أصبح بعد ذلك رئيساً للجمعية الكلاسيكية ، سنة ١٩٤٣ ، وجمعية « فرجيل » سنة ١٩٤٤ ، ومكتبة لندن سنة ١٩٥٢ . ومنحته كل من كلية (ميرتون) بأكسفورد وكلية (ماجدالين)[٥] بكمبريدج الزمالة الفخرية ، كما منحته أيضاً أربع عشرة جامعة بريطانية وأوربية وأمريكية درجة الدكتوراه الفخرية ، هذا بالإضافة إلى وسام الاستحقاق والجدارة الذى ناله من الحكومة البريطانية سنة ١٩٤٨ ،

---

(١) "The Egoist"
(٢) "The Athenaeum"
(٣) "The Criterion"
(٤) "Faber and Faber"
(٥) المجدلية

وجائزة نوبل للأدب فى نفس السنة .

وقبل هذا التقدير العظيم الأخير بسنة واحدة . توفيت زوجته الأولى « فيفيان » بعد مرض عضال ألزمها الفراش مدة طويلة . واستمر إليوت وحيداً إلى أن تزوج فى يناير سنة ١٩٥٧ من «فالارى فليتشر» وهى سكرتيرته الخاصة التى عاش معها إلى أن عاجلته المنية وتوفى فى الرابع من شهر يناير ١٩٦٥ وقد بلغ من العمر ستة وسبعون عاماً

مذهبه

الباب الأول

إليوت الناقد

الفصل الأول

الدعائم الأساسية لنظريات إليوت فى النقد

« لقد أحس العالم الأدبى بأسره بذلك الأثر العميق الذى تركه إليوت كناقد فذ ، وهو أثر خفى غامض يصعب علينا أن ندرك أبعاده أو نسبر أغواره لنعرف منتهاه » .

جورج واتسون

إنه لمن دواعى الغرابة حقاً أن يحدث هذا الكاتب ثورة فى الأدب بالرغم من تمسكه الشديد بفكرة التقاليد ، وترجع هذه الثورة إلى عشرينات وثلاثينات هذا القرن . فلقد بدأ كتاباته بحملة شعواء على النقد الرومانسى ، وهو متأثر فى ذلك بالموجة التى بدأها الناقد والفيلسوف الإنجليزى ت . إ . هيوم[1] الذى توفى إبان الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٧ ، فهو الذى وجه الأنظار إلى بزوغ فجر الكلاسيكية فى النقد الأوربى . وقد وجه ضربة قاضية إلى الشعر الرومانسى حينما أعلن قائلاً :

« إننى أعارض شعراء الرومانسية وحتى الصفوة المختارة منهم . وأعارض أكثر من ذلك موقفهم السلبى . فأنا لا أوافق على ولهانيتهم المتيمة إذ أنهم لا يعتبرون القصيدة شعراً ما لم يكن بها أنين أو استغاثة بالنسبة لشىء أو آخر »[2] .

والسبب فى ذلك فى رأى هيوم هو :

« أن فحوى الشعر فى نظر غالبية الناس هو إيجاد آفاق مترامية يقودهم

---

(١) T.E. Hulme.

(٢) "I object even to the best of the romantics. I object still more to the receptive attitude. I object to the sloppiness which doesn't consider that a poem is a poem unless it is moaning or whining about something or other."

T.E. Hulme, *Speculations* : *Essays on Humanism and the Philosophy of Art* ; ed. by Herbert Read. London, 1924, p. 116.

إليها . وقد ينطوى الشعر المحاط بسياج أرضى محدد (كما فى معظم أشعار « كيتس ») على كتابة جيدة وصنعة ممتازة ، لكنه خارج عن نطاق الشعر فى نظرهم . وهكذا ضللتنا الرومانسية إلى الحد الذى به نرفض أن ننعت الشعر بالسمو ما لم يعترى شكله الغموض »[١] .

من هنا بدأت حملة إليوت على الشعر الرومانسى ، فالوجدان الذى نحس به بعد الاستمتاع بقصيدة ما لا ينبع من بواعث الشعر التلقائية . فقد تكون هذه البواعث التى أثرت فى نفسية الشاعر متناهية فى البساطة ، لكنها حينما تنعكس على مكونات القصيدة تبدو لنا معقدة ، وبعيدة كل البعد عن الدوافع الأولى التى هزت كيان الشاعر . وهنا يحذرنا إليوت من التمادى والشطط فى التعبير فهى أمور غالباً ما تؤدى إلى الزلل المحقق . ويعزو إليوت هذا التمادى إلى رغبة بعض الشعراء الناشئين فى التعبير عن كل ما هو جديد مستحدث ، فهذه الرغبة الجامحة هى التى تؤدى غالباً إلى بلبلة فى الفكر ، وتقصير واضح فى القدرة على الإتيان بالتعبير الصحيح الجيد . ويرى إليوت أن مهمة الشاعر لا تنحصر فى الإتيان بالتعابير البراقة ، والأساليب المنمقة، والمعانى الخلابة، بل إنها تتركز فى الإشادة بالأمور العادية . وتتجلى براعة الشاعر وحذقه فى صياغة هذه الأمور الجارية ومزجها بعضها ببعض لتبدو لنا فى ثوب رائع جميل . ولهذا فإن نزعة الرومانسيين فى تعريف الشعر بأنه « الوجدان الذى نسترجعه فى هدوء »[٢] لا محل لها هنا ، فالشعر فى نظر إليوت تركيز لا استرجاع . ومن هذا التركيز تنبع فروع عديدة تتصل بخبرات متشعبة . وهذه الخبرات ليست شخصية أى

---

(١) "The essence of poetry to most people is that it must lead them to a beyond of some kind. Verse strictly confined to the earthly and the definite (Keats is full of it) might seem to them to be excellent writing, excellent craftsmanship, but not poetry. So much has romanticism debauched us, that, without some form of vagueness, we deny the highest."
Ibid., p. 117.

(٢) "Emotion recollected in tranquillity".

أنها لا تنبع من ذاتية الشاعر ، بل إنها موضوعية تنم عن التحام الشعور باللاشعور ومزجهما فى محيط شعرى واحد . وعلى ذلك فالشعر هروب من الوجدان كما أنه هروب من الشخصية ، إذ أن التعبير عنهما يجرنا ثانية إلى براثن الرومانسية .

ولقد تملكت هذه النظرة النقدية على لب إليوت ولازمته زمناً طويلا ، فأضاف إلى منطوق الكلاسيكية معنى النضج والتكامل ، كما نتبين ذلك فى المحاضرة التى ألقاها فى السادس عشر من شهر أكتوبر سنة ١٩٤٤ أمام جمعية ڤرجيل — الشاعر اللاتينى — وكان عنوانها : ما هو الكلاسيكى ؟[١] والنضج الأدبى فى رأيه هو الموروث من المخطوطات الأثرية وبخاصة المخطوطات اليونانية والرومانية ، كما أنه ينتج من التفاعلات اللغوية والاجتماعية ، والتاريخية والفكرية . إن اهتمامه بالموروث هو الذى حداه إلى القول بأنه :

« من الطبيعى أن يصاحب نضج العقل والتأدب أو السلوك نضج فى اللغة . ولعلنا نتوقع اقتراب اللغة من مرحلة النضج فى اللحظة التى تتكون فيها حاسة نقدية عن الماضى ، وثقة بالحاضر ، ويقين بالمستقبل . أما النضج الأدبى فإننى أعنى به إحساس الشاعر بأسلافه ، وإحساسنا نحن بوجود من سبقوه خلف هذا الإنتاج ، تماماً كما نحس بملامح الأجداد فى شخص ما دون أن يطغى ذلك على فرديته أو ذاتيته »[٢] .

هذا الإحساس بالماضى هو ما يعنيه إليوت من وراء المعنى التاريخى لفكرة

---

(١) *What is a Classic ?*

(٢) "Maturity of language may naturally be expected to accompany maturity of mind and manners. We may expect the language to approach maturity at the moment when it has a critical sense of the past, a confidence in the present, and no conscious doubt of the future. In literature, this means that the poet is aware of his predecessors, and that we are aware of the predecessors behind his work, as we may be aware of ancestral traits in a person who is at the same time individual and unique." T.S. Eliot, *What is a Classic* ? London, 1955, p. 14.

التقاليد . وإدراك هذه الفكرة لازم فى عملية النقد بقدر ما هو جوهرى فى عملية الخلق والإبداع .

وقد أوضح لنا إليوت هذا الاتجاه فى مقاله عن التقاليد والموهبة الفردية[١] إذ يرى أن هذه التقاليد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتدرج التاريخى للماضى . وعلى الكاتب أن يلم بها إلماماً صحيحاً قبل أن يقدم على عملية الإنتاج . ومعنى ذلك أن التيارات الفكرية المعاصرة لا تفى بهذا الغرض المنشود ، إذ أنه من الأجدى أن يستوعب المرء الماضى والحاضر وأن يشق طريقه وسط الأفنان المتشابكة للأدب الأوربى برمته منذ عصر الإغريق حتى وقتنا الحاضر . حينئذ يمكننا تقييم الأعمال الأدبية والفنية العظيمة وذلك عن طريق مقارنتها بغيرها . ويتبادر إلى أذهاننا إذن السؤال التالى : ما هو وضع الإنتاج الفنى بالنسبة للتقاليد الماضية أو الموروث منها ؟

يقول إليوت إن هناك حتمية فنية وهى دخول الإنتاج الجديد داخل إطار التقاليد ، إلا أن العملية لم تنته إلى هذا الحد :

« فالآثار الفنية الباقية تكوّن نظاماً مثالياً فيما بينها ، والإنتاج الفنى الجديد (الذى يستحق هذه الصفة) هو الذى يعدّل من كيانها بدخوله فى ميدانها . إن النظام القائم متكامل قبل دخول العمل الجديد عليه . ولبقاء هذا النظام بعد أن طرأت عليه الجدة ، يجب أن يتغير برمته ولو قليلاً ؛ وتباعاً لذلك تتغير العلاقات والقيم بين الجزء والكل ؛ وهذا هو التوافق بين القديم والجديد »[٢] .

---

(١) *Tradition and the Individual Talent.*

(٢) "The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new."
T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," *Selected Essays*. London, 1948, p. 15.

إن هذا التجاوب بين الماضي والحاضر ، وهذا التبادل الفكري بين الأدب الأوربي المعاصر والتراث الكلاسيكي القديم ، يؤدي إلى فهم الحاضر على ضوء الماضي ، ومعرفة الماضي على هدى التيارات الحديثة . فسلسلة الفكر متصلة الحلقات ، ترتبط الواحدة منها بالأخرى .

ومعيار القيمة في الإنتاج الجديد هو قدرته على أن يشق طريقه وسط زحمة الأعمال الفنية الأخرى ، كما تتجلى أيضاً في توافقه مع التراث الماضي دون أن يكون له أي أثر خفي من شأنه أن يؤدي إلى الشذوذ أو النفور . وهذا التوافق بدوره يولّد في الشاعر أو الفنان القدرة على التخلي عن ذاتيته أو فرديته في سبيل هدف أسمى وهو تحقيق الموضوعية في إنتاجه الفني . وعلى ذلك يقول إليوت « إن تقدم الفنان ما هو إلا دأبه على التضحية الذاتية ، أي دأبه على محو شخصيته »[1] . ذلك أن العمل الفني لا يعبر عن شخصية الفنان ، إذ يرى إليوت أنه مجموعة من التفاعلات الناتجة عن الخبرات والمؤثرات الخارجية التي تفاعلت مع عقلية الفنان . وهذه التفاعلات قد لا يكون لها أي أثر في حياة الكاتب أو الفنان ، كما أنها لا تتصل بشخصيته من قريب أو بعيد .

وعلى ذلك فمن الواجب علينا أن نركز كل اهتمامنا في النقد حول الإنتاج الفني بغض النظر عن شخصية الفنان وميوله ونزواته الخاصة ، إذ تهمنا اللوحة الفنية الرائعة ، أو القطعة الموسيقية المشجية ، أو القصيدة التي تأخذ بلبك ، أو المسرحية التي تحرك أوتار قلبك بمواقفها الدرامية ، دون حاجتنا إلى الجري وراء هذا المؤلف أو ذاك الكاتب . فالعمل الفني متكامل في حد ذاته . له كيانه بقدر ما له موضوعيته ، يتمتع بصلة قوية بالتراث الماضي بقدر ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بالتيارات الحاضرة . إن هذه العلاقة تتوقف على الكليات لا الجزئيات ،

(١) "The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality."
Ibid., p. 17.

وعلى الفكر العالمى لا المحلى ، وعلى النظرة الموضوعية لا الذاتية . والنقد الصحيح هو الذى يتتبع الخيوط التى كونت فى مجموعها نسيج هذه العلاقات ، فيوضحها لنا ، كما يفسر الظروف التى أوجدتها والملابسات التى أحاطت بها .

* * *

وقد تعرض إليوت بعد ذلك للصلة بين العمليات النقدية والإبداعية ويرى أن عملية الخلق فى مجموعها لا تخرج عن كونها عملية نقدية ، فالكاتب الذى ينتقى كلماته ويصوغ تراكيبه ويختبر مضامينه ، إنما هو مبدع بقدر ما هو ناقد ، إذ أن عمليات الانتقاء والصياغة والاختبار عمليات نقدية بقدر ما هى إبداعية . وفى هذا الصدد يعتبر إليوت نقد الكاتب لإنتاجه الخاص أعظم إنتاج فى النقد ، على أن يكون مثل هذا الكاتب قد اكتسب خبرة ومراناً ، وحذقاً ومهارة ، تساعده على تقييم عمله من الوجهة الفنية الخالصة . فمثل هذا النقد له قيمته الفريدة ، ذلك أنه نابع من بواطن الإصالة الإبداعية ، فامتزج بها وتفاعل معها ، فلا غرابة إذن إن بدا لنا قوياً فى منابعه ، ثابتاً فى جذوره ، صحيحاً فى بواعثه .

الفصل الثانى

مهمة النقد ووظيفته

ويتضح لنا مما تقدم أن النقد الصحيح هو الذى يتصدى لعملية الخلق فى الإنتاج الفنى ، فيوضح ماهيتها ، ويفسر لنا قيمتها ، ثم يتعرض للغايات التى من أجلها وجد هذا الإنتاج . ولا تقتصر مهمة النقد على هذه النواحى بل إن وظيفته أيضاً فى نظر إليوت هى تبيان مواطن النقص أو الضعف فى العمل الفنى والإشادة بمواطن الحسن والقوة فيه أيضاً . ولا يهمنا فى هذا المضمار الإتيان بالتعاريف والمفاهيم العامة . فهذه لا توضح الإنتاج الذى نحن بصدده فى قليل أو كثير ، إذ أنها لا تخدم وظيفة النقد . من هنا يعيب إليوت على بعض النقاد إسهابهم فى سرد النظريات النقدية وتماديهم فى شرح الأسس العامة ، وهذا مما يؤدى بدوره إلى إهمال العمل الفنى وبالتالى تضييع فرصة تقييمه ووضعه فى المكانة اللائقة به .

إن منهاج النقد منهاج عملى أكثر منه نظرى ، ووظيفته لا تتأتى إلا بالسبل التطبيقية القائمة على الخبرة والمران الطويل فى مجال الكتابة الجيدة . وهنا يتعرض إليوت للاتجاه العملى الذى نادى به الدكتور رتشاردز مؤسس المدرسة السيكولوجية التحليلية للنقد فى كمبريدج . وفحوى هذا الاتجاه هو أن الإنتاج الفنى الجيد يترك فى نفس القارئ أثراً حميداً من شأنه جلب المتعة الفنية والشعور بالراحة والرضى كنتيجة لحالة التوازن التى يحس بها القارئ بعد استمتاعه الحقيقى بالعمل الفنى ، وهو توازن سيكولوجى منصب على الانفعالات والدافع التى كثيراً ما تتصارع وتتطاحن بعضها مع البعض الآخر . وغالباً يصحب هذا التوازن النفسى توازن عقلى ، فشمول الصحة النفسية عنصر هام وركن جوهرى فى نظرية

رتشاردز السيكولوجية . ولعل منهاجه العلمى هو الذى أعجب به إليوت ، بالإضافة إلى أسلوبه العملى فى النقد وطرحه لمجموعة من القصائد على طلبته بجامعة كمبريدج لنقدها ثم خروجه من هذه الانطباعات المتضمنة فى كتابه عن « النقد العملى »(١) بنتائج قيمة أفادت النقد الحديث أيما إفادة ، ومؤداها هو أن النزوات الشخصية كثيراً ما تعرقل عملية النقد الصحيح وتطيح بكيان العمل الفنى . ذلك أنها تزج به داخل إطار ضيق مغلق تحده الميول الذاتية والاتجاهات الفردية . وهذه النظرة الضيقة تسوقنا خارج طبيعة العمل الفنى الذى ينظر إليه رتشاردز على أنه مجموعة من التفاعلات والتركيبات المعقدة التى تحتاج من الناقد أو القارئ إحساساً عميقاً ووعياً ودراية وحذقاً قبل الإقدام على عملية التقييم . وهذه الأمور كلها غالباً لا تتوفر عند الكثيرين . ولهذا جاء نقدهم صدى لما تجيش به صدورهم مما أبعدهم عن محيط الموضوعية . ولهذا كانت فائدته محدودة للغاية إذ أنها مقصورة على بعض آراء شخصية لا تغنى ولا تسمن من جوع .

إن تربية الذوق الفنى السليم وهى إحدى الوظائف الهامة للنقد المتكامل عند إليوت لا تتأتى من وراء هذه النزوات . إذ أن هذه الحساسية تحيا فى رحاب الموضوعية ، وتتغذى على منابعها وأصولها الكلاسيكية . كما تستند إلى نظرتنا الرحبة إلى التقاليد . فهى التى تقويها وتدعمها وتشد من أزرها حينما نخطو بكلياتنا إلى المحيط الخضم للفنون والآداب . فنتلمس الماضى وقد تردد صداه فى حاضرنا وواقع حياتنا الراهنة . ونشق طريقنا وسط النصوص والنماذج المعقدة ، لنخرج منها بتراث غنى ملىء بالجولات الفكرية بقدر ما يشع من كل جنباته بالانفعالات والعواطف الجياشة .

إن هذا الثراء الفكرى والوجدانى هو ما أشاد به إليوت إذ اعتبره ركناً جوهرياً فى عمليات الخلق والتقييم أو الإبداع والنقد . وهذه العمليات بوجه عام لا يمكن

(١) Practical Criticism.

التعبير عنها فى إصالة إلا إذا صيغت فى قالب موضوعى يرتكز على التعادل التام بين الحقائق الخارجية والوجدان ، وهذا هو ما أطلق عليه إليوت اسم المعادل الموضوعى[١] الذى يمكن بواسطته تحقيق موضوعية العمل الفنى ، أى أنه بمعنى آخر غير نابع من المشاعر والأحاسيس المباشرة . ويعرّف إليوت هذه الناحية بقوله :

« إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان فى الفن هو إيجاد معادل موضوعى ؛ أو بعبارة أخرى ، إيجاد مجموعة من الأشياء ، أو موقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان بنوع خاص ؛ حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التى لابد وأن تنتهى إلى خبرة حسية ، تحقق الوجدان المراد إثارته »[٢] .

هذا هو التعادل بين الموضوع والإحساس أو بين الحقائق والوجدان ، وهو ما وجده إليوت ناقصاً فى مسرحية « هاملت » لوليم شكسبير . إذ تقضى الحتمية الفنية بالتعادل التام بين هاتين الناحيتين ، وهو ما قصر عنه شكسبير فى هذه المسرحية دون سواها . فلقد سيطرت على هاملت الشاب عدة انفعالات كان من الصعب على شكسبير الإفصاح عنها إذ تنوء الحقائق بحملها ، وهذا مرده إلى طبيعة الحبكة الفنية لهذه المسرحية المعقدة .

ومن الجدير بالذكر أن غالبية النقاد قد اتخذوا هذه النظرية أساساً لنقدهم منذ ظهورها فى مقال لإليوت عن « هاملت » سنة ١٩١٩ حتى يومنا هذا ، فكانت بمثابة النبراس الذى ينقدون على هديه الأعمال الفنية العظيمة . كما أنها احتلت تدريجياً مكان الصدارة فى تقييم روائع الأدب ، مع أن إليوت لم يهدف

---

(١) "The Objective Correlative".

(٢) "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked."

T.S. Eliot, "Hamlet", *Selected Essays.*, ipid, b. 145.

يوماً ما أن يكون لهذه النظرية ذلك الصدى العميق فى محيط النقد الأدبى ، فلقد ذكرها عرضاً فى مجرى حديثه عن مسرحية شكسبير الخالدة .

وعلى أية حال فلقد تبلورت مهمة الناقد على ضوء هذه النظرية وهى انتقاء الجيد من التراث الذى تتحقق فيه العوامل السالفة . ولقد لعبت الخبرات الخارجية فى تفاعلها مع الإحساسات المرهفة دوراً كبيراً فى إعادة تقييم التراث الماضى . فتوجهت الأنظار نحو الأصالة الفكرية القائمة على مثل هذه التعادلية الموضوعية ، وأقيمت الموازنات وعقدت المقارنات بين النصوص قديمها وحديثها ، فبرزت خباياها ، وتلألأت محاسنها بعد أن أدرك القوم السبل القوية لفهم ومعرفة ما يقرأون مما أنتجته قرائح الماضى القريب والبعيد .

وأعقب هذه المقارنات قيام حركة تصنيفية تهدف إلى وضع الخبرات المتشابهة فى صعيد واحد حتى يسهل على القارئ الإلمام بها فى عجالة إن كان يهدف إلى النظرة الجشتالتية (أو الكلية) السريعة . وبهذا ظهر التراث الماضى فى ثوب جديد بعد أن سلطت عليه أضواء التعادلية والموضوعية والتقليدية من شتى الجوانب . ولم ينسنا بريق هذه الأضواء ما نحس به من متعة فنية وقد امتزجت تدريجاً بتفهم شامل للعمل الفنى من كل جوانبه وبخاصة الناحيتين الفكرية والعاطفية .

والنتيجة الطبيعية لكل ما تقدم هو ظهور أنماط فنية عديدة لكل منها طابعها الخاص الذى يختلف عما عداها . وقد انعكست هذه الأنماط على ميدان النقد فتأثر بها بقدر ما أثرت فيه . وإزاء هذا التبادل استفاد النقد فوائد لا تقدر ، إذ اتسع محيطه ، وعمق مداه ، فتشعبت تياراته التى اختلطت بالموجات الفنية والفلسفية الحديثة . وعلى مر الأيام توارى الزبد الذى ذهب جفاء ، فاضمحلت الآراء التى تنم عن أفق ذاتى ضيق بعد أن أفسحت المجال للنظرة الموضوعية الرحبة التى تفاعلت مع تيارات الفكر الأوربى الحديث . وهذه النظرة الأخيرة هى التى تمثل خلاصة النقد المعاصر ، فلم يعد بمنأى عن الحياة الاجتماعية والفكرية

بل جزءاً من صلبها وعموداً من أعمدتها الراسخة التى ترتكز عليها صرح الحضارة .

وإلى عهد قريب اقتصر النقد الأدبى على تبيان مواطن الضعف والقوة فى التعبير . وجلاء العبارة أو غموضها . ودقتها النحوية . ومحسناتها اللفظية . واختيار كلماتها ، وغير ذلك من الأمور التى تتصل بالصنعة اللفظية . لكنه بعد تبلور نظريات فرويد السيكولوجية خطا النقد خطوات واسعة فى سبيل البحث عن المؤثرات اللاشعورية إزاء العمل الفنى . ويقول إليوت فى هذا الصدد : « إن الدراسات السيكولوجية قد فتحت فى النقد الحديث آفاقاً لم يكن له عهد بها من قبل . » ويتضح لنا ذلك فى المنهاج السيكولوجى الذى اتبعه الدكتور رتشاردز والذى سبق الإشارة إليه .

الفصل الثالث

قضايا الشعر والنقد

وبعد أن أرسى إليوت معالم التقاليد وصلتها بالتدرج التاريخي للموروث من التراث الماضي وبين لنا كيف أن الاستفادة من هذا التراث لاتتم إلابالتفاعل معه على أساس موضوعي بحت . وهذه الموضوعية هي التي أدت بدورها إلى تبلور مهمة الناقد حول تربية الذوق الفني السليم ، كما أن ذلك لا يتأتى إلا بتحقيق المنهاج العلمي الذي يرتكز على أسس عملية تطبيقية . تعرض إليوت لعدة قضايا نقدية جمعها في كتابه الذي أطلق عليه اسم الغابة المقدسة أو مقالات في الشعر والنقد[1] .

لقد استهل هذا البحث بالحديث عن الحركة الانطباعية في النقد وبين لنا عيوب هذه الحركة التي اقتصرت على إيجاد محاسن النصوص الأدبية بواسطة انطباعات الناقد التي هي وليدة الأثرة الشخصية . وغالباً ما تختلط بالميول والأهواء الفردية . مثل هذا النقد إرضاء لنزوات الناقد : وإشباع لمشاعره . وطرحٌ للفكرة الأصيلة . وبعدٌ عن التحليل المنطقي . فهو ناقص في منهجه ومرماه . مبتور في أسلوبه وطريقته : غامض كل الغموض لاعتماده على المؤثرات الحسية . فلا غرو إن نتجت عن هذه الانطباعات آراء ملتوية لا تمت بأية صلة للإنتاج الفني المراد تقييمه. فهو نقد يقوم على محض الصدفة . مبني على إيجاد العلاقات الفردية واختلاق الروابط الشخصية . وتختلط مثل هذه الروابط عادة بعديد من الخبرات الذاتية التي تبعدنا عن المحيط الفني وتزجنا داخل إطار شخصي لا فائدة ترجى من ورائه .

---

(١) *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism.*

ثم تعرض إليوت بعد ذلك للناقد المحترف الذى يحكم بالضعف أو القوة على إنتاج ما ، وهو فى تصلفه إنما يجزم بما يراه طبقاً لما يضعه من أحكام وما يذهب إليه من قوانين لا صلة لها بالعمل الفنى . فمثل هذه الفروض غالباً ما ترضى غروره وتشبع رغباته . وكثيراً ما أطيح بالنقد لجريه وراء الجدة ، وبحثه عن التعاليم الخلقية من وراء الأعمال الفنية . ولقد عانى النقد كثيراً من ميول بعض النقاد الذين حاولوا إيجاد الفروض والقضايا التى تخدم أغراضهم . وبدلاً من إبراز النقاط الهامة التى تستند إلى التحليل المنطقى الدقيق والتى كثيراً ما تغيب عن ذهن القارئ ، نجد مثل هؤلاء النقاد قد أجهدوا أنفسهم فى البحث وراء شخصية الكاتب أو الفنان .

إن النقد الصحيح يقوم على الإحساس بوجود اتجاهات عدة اجتماعية وتاريخية وفكرية وأيضاً ثقافية بمعناها العام . إنه شمول هذه الاتجاهات مجتمعة ، فهى تكمل بعضها بعضاً . ويضيف إليوت إلى كل ذلك سبل المعرفة والاطلاع الواسع والإلمام الشامل بالتيارات المختلفة : فمن شأنها كلها أن تساعد الناقد على تقييم العمل الفنى بمقارنته بغيره ، وبتفهمه على حقيقته فى غير مغالاة ولا إسفاف . حينئذ تتضح لنا المتعة الفنية التى ننشدها من وراء الخلق المبدع . وتبرز لنا معالم الأعمال العظيمة التى أثرت خبراتنا ، والإنتاج الرائع الذى زودنا بحصيلة وفيرة وذخيرة غنية .

هذا فيما يتصل بالنقد أما فيما يختص بالشعر فلقد تعرض إليوت لمشكلة الشعر الفلسفى متخذاً الشاعر الإيطالى دانتى إليجييرى مثالاً له ، ففى « الكوميديا الإلهية » تلتحم الفلسفة بالنسيج الشعرى فتشد من خيوطه ، وتتداخل مع مكوناته ، وتصبح جزءاً لا يتجزأ من هذا التنسيق المبدع الذى يكون فى مجموعه ذلك الإنتاج الفنى العظيم . وهنا نلحظ تفاعل الفكرة الفلسفية مع الإحساس الشعرى فأثرته وأخصبته وتخللت كل عناصره قبل أن تمتزج بها جميعاً وتتحد معها كلها . وفى هذا الاتحاد إبراز لقيمتها الجمالية التى تستمدها بطبيعة الحال من تماسك

الأجزاء المكونة لذلك البناء الشامخ.

وقديماً امتزج الشعر بالفلسفة كما فى مؤلفات پارمنيدس وأمپادوقليس ، إذ نجد أن الفكرة الفلسفية قد اختلطت بالقدرة على الإتيان بالوجدان الصادق . وهذا الاتجاه قد انعكس أيضاً على مؤلفات هيراقليطوس وزينون وإنكساجوراس . إلا أن الفضل الأكبر فى تقدم هذا الاتجاه يرجع إلى لوقريطيوس الذى مزج مناهجه الفلسفى بالصور الشعرية الأصيلة ، وحاول فى ثنايا عرضه لذلك المنهاج أن يبرز لنا المعالم الشعرية المحسوسة فى تطابقها مع الأفكار الفلسفية العميقة . إن هو إلا تطابق متكامل للقضايا الميتافيزيقية ، وتجسيم للرؤيا الخلاقة . وتركيز للفكرة الفلسفية فى بؤرة شعورية تعتمد على الحدث بقدر اعتمادها على الشعور الصادق والتأمل الأمين . وهذا هو موطن الجدة فى منهاج لوقريطيوس وفى شعره الفلسفى وفى محاولاته العديدة للتعبير عن الحياة العادية للإنسان فى أسلوب أدبى رصين . ولقد ساعده على ذلك ميله الشديد إلى الملاحظة الدقيقة والتفكير المنطقى السليم .

ومع أن الشعر قد سار فى خط منفصل عن الفلسفة فى معظم الأحيان ، واعتمدت الفلسفة على الفكر المجرد فى الوقت الذى حاول فيه الشعر أن يوضح معالم هذا الفكر بمزجه بالقوى الفنية الخلاقة ، نجد فى تاريخ الأدب العالمى التحام الخطين فى الشعر الميتافيزيقى الذى لا يعتمد على الجدل بقدر استناده إلى الملاحظة التى تستمد قوتها من المشاهدة الفاحصة للمرئيات المختلفة . ويذهب إليوت إلى القول فى هذا الصدد إن الشعر لم يكن يوماً أصلاً للفلسفة . كما أنه لم يضع الشكل الأساسى لها ، فهى لا تستند إليه فى مراحل تطور الفكر أو فى تقلباته ، فالعكس هو الصحيح . فلقد غزت الفلسفة ميدان الشعر ، واقتحمت محيطه ، وذلك بعد أن تبلورت قضاياها ، ورسخت اتجاهاتها الفكرية ، وأصبحت فى متناول الكتاب والشعراء .

ومن هذا يتضح لنا أن دانتى قبل أن يقدم على كتابة كوميدياه العظيمة قد استفاد فائدة لا تقدر من الفلسفة التى سبقته فى العصور الوسيطة وأهمها فلسفة القديس توماس الإكوينى الإيطالى وألبيرتوس الألمانى وأبيلارد الفرنسى ورتشارد أوف سانت فيكتور الأسكتلندى . وهنا يؤكد لنا إليوت بأن أية محاولة لفصل هذه الفلسفة عن شعر دانتى فيها تجنى لا يغتفر على الشاعر الإيطالى، وفيها دحض لا مبرر له لفنه الأصيل . فلقد استفاد دانتى من هذه الفلسفة بعد تفاعلها مع الحياة ، وهذا هو السر فى عظمته إذا ما قورن بلوقريطيوس على سبيل المثال . ففلسفة دانتى جزء من حياته وركن أساسى فى عالمه الشعرى . ولعلنا لا نعدو الحقيقة إن قلنا إنها بمثابة المحور الذى تدور حوله « الكوميديا الإلهية ».

ويلتف حول هذا المحور مستويات عديدة عاطفية ووجدانية ورمزية وكلها متداخلة فى الهيكل العام للقصيدة . ويتصل بها كلها الكثير من الفعال والأحداث . يحدها إطارات وأنظمة فلكية قد ساعدت دانتى على تجسيم فكرته عن الجحيم والمطهر والفردوس . وفى كل ذلك لا نجد دانتى يحلل المشاعر كما فعل شكسبير فى كوميدياته ومأساواته بل إنه يبذل جهوداً جبارة لإيجاد الترابط بين المشاعر المختلفة العديدة . ولهذا يصعب على القارىء فهم « الجحيم » على وجهه الصحيح دون الإلمام بالمطهر والفردوس بما فيهما من شخوص وأحداث . إن ما نحس به من نفور وكآبة وعبوس فى قراءة « الجحيم » يكلمله إحساس آخر بالجمال وبالشفافية الروحية فى الفردوس . هذا بالإضافة إلى التركيب الهرمى الكبير القائم على مدارج المحسوسات والمعقولات والروحانيات .

٭ ٭ ٭

إليوت والقيمة الاجتماعية للشعر :

للشعر بوجه عام وظائف اجتماعية كبيرة قد قام بها منذ العهود القديمة : فكثيراً ما تغنى به القوم فى عمليات السحر وشفاء المرضى ودحض أساليب الحسد

والشر . وفى ظل المدنيات القديمة كان الشعر جزءاً لا يتجزأ من الديانة والمعتقدات المتصلة بها والطقوس التى مارسها القدماء . ثم تلى ذلك ظهور الملاحم العظيمة كالأودسا والإلياذة لهوميروس ، والمأساوات الإغريقية التى أثرت فى الشعر المسرحى قروناً عديدة ، وكذلك شعر الرعاة[١] وشعر الأغانى[٢] وغيرها من الأنواع العديدة للأشعار التى قيلت فى مناسبات اجتماعية شتى ، كما أنها تشيد بمواقف معينة قد خلدها التاريخ .

أما الشعر التعليمى[٣] فلقد انحصر فى الأشعار ذات المغزى الأخلاقى . ويدخل فى نطاق هذا النوع من الشعر أصول الهجاء وأغراضه الاجتماعية ثم السخرية التى اختصت بها الملهاة . ويضيف إليوت إلى ذلك الكناية ذات المغزى الاجتماعى العميق الذى تعرضه بطريقة غير مباشرة فتغلف الحقيقية فى ثوب أقرب ما يكون إلى الخيال . هذا إلى ما للشعر من أهداف اجتماعية أخرى الغرض منها الإصلاح والتطوير والبناء . وقد تبنى هذا الاتجاه الشاعر الرومانسى شيللى .

ويضيف إليوت إلى ذلك قيمة الشعر فى جلب البهجة والسرور والمتعة التى نحس بها إزاء العمل الفنى الأصيل ، هذا إلى ما نستخلصه من خبرات وما تشعر به من أحاسيس مرهفة أراد الشاعر أن ينقلها إلينا من خلال أسلوبه وبيانه وصوره الشعرية . وفى هذا كله إثراء لمداركنا ، وإرهاف لحواسنا ، وإشباع لعواطفنا .

وفى ثنايا هذه التيارات كلها تتضح قيمة الشعر وتتبلور مفاهيمه الاجتماعية . فهو الأداة الصادقة التى تعبر فى أمانة عن مبتغيات القوم وأمانيهم ، ومشكلاتهم التى تقتضيها التغيرات الاجتماعية والمادية العديدة على مر الأزمنة والعصور

---

(١) Pastoral Poetry.
(٢) Lyric Poetry.
(٣) Didactic Poetry.

المتلاحقة . ومكانة الشعراء فى رأى إليوت هى الطليعة بل إنه يذهب إلى مدى أبعد من ذلك ويقول إن الشعراء على مر الأيام وكرها قد سبقوا الأزمنة التى عاشوا فيها والأجيال التى عاصرتهم بفضل آرائهم السديدة ، وفكرهم الثاقب ، وبصيرتهم النفاذة إلى أعماق الأموز وبواطن الأحداث .

وتتبلور قيمة الشعر أيضاً فى إحياء التراث الماضى ، وبعث الثقافات التليدة ، وإنماء الاتجاهات القوية التى طواها الزمن . فمرآته تعكس هذه الصور برمتها ، وعلى لوحاته تنقش تطورات الشعوب والأجيال ، فهو السجل الخالد للبشرية جمعاء . ولعل شعر شكسبير يبين لنا ما يعنيه إليوت ، فهو لا يختص بأمة بمفردها ، ولا بأدب أو بفن خاص ، إنه الصفحة اللألاءة التى تعبر عن الإنسانية كلها بآمالها وأوجاعها ، وبمطامعها وآمالها العريضة .

أما عن الأثر الاجتماعى للشعر فيرى إليوت أنه من الصعب تحديده إذ أنه أثر غير مباشر ، ذلك أنه ينعكس على ميادين مختلفة يصعب تحديدها . وعلى أية حال فإننا نلحظ دائماً وجود تجاوب واضح بين الشعر والثقافة القومية وبينه وبين المجتمع المتكامل ، وفى هذا التبادل إثراء ، وفيه نفع ونماء ، لا لفرد معين بل للأمة جمعاء . وقد يمتد هذا الأثر أو ذلك التجاوب ليخرج عن نطاق المجتمع الذى وجد فيه لون معين من الشعر ليشمل العالم بأسره فى حالات الروائع الفنية العظيمة . وهذا هو ما يعنيه إليوت بالقيمة الاجتماعية للشعر .

* * *

إليوت والشعر الميتافيزيقى :

فى مقال لإليوت فى مجلة « ألسنر » (١) أى المستمع فى عددها الثانى والستين الصادر بلندن فى مارس سنة ١٩٣٠ يعرف لنا الشعر الميتافيزيقى بأنه الوجدان الصادق المعبر عن الفكرة العميقة ، به تتطابق الفكرة مع الخبرة الوجدانية فى

---

(١) "The Listener".

التعبير الكلى عن مظاهر « الحقيقة » . والشعر الميتافيزيقى الذى ازدهر فى انجلترا فى القرن السابع عشر لم يهتم بالمشكلات الفلسفية كالوجود والخير والحق بقدر اهتمامه بالمشكلات النفسية والعاطفية للإنسان . ولقد نوّه إلى هذا الاتجاه من قبل البروفسور جريرسون الذى أشاد إليوت فى أكثر من مناسبة بفضله الكبير فى إرساء معالم هذا اللون من الشعر . فلقد رأى جريرسون أن الشعر الميتافيزيقى فى نشأته قد اختص بما أطلق عليه اسم « دراما الوجود » وحقائق الكون . ويتمثل ذلك فى إنتاج الشعراء الفلاسفة الثلاث وهم لوقريطيوس ودانتى وجيته الذين أفرد لهم جورج سانتيانا دراسة خاصة ممتعة . وهؤلاء الشعراء قد عبروا عن « المعرفة » فى شتى مراحلها ، وهذا مما يدل على أن للشعر القدرة على التعبير عن المشكلات الفلسفية بالإضافة إلى تعرضه للخبرات البسيطة التى تتصل بسطحية هذه الحياة من حزن وفرح ، وألم ولذة . وحب وكراهية ..

ولقد أسس المدرسة الميتافيزيقية فى الشعر الإنجليزى الشاعر چون دون (١٥٧٢ — ١٦٣١) وانضم إليه آخرون مثل جورج هيربرت (١٥٩٣ — ١٦٣٣) وأندرو مارفيل (١٦٢١ — ١٦٧٨) وهنرى فون (١٦٢١ — ١٦٩٥). وقد اقتصرت مباحث هذه المدرسة على المشكلات الدينية والعاطفية والصراع بين المادة والروح .

ويتميز الشعر الميتافيزيقى لهذه المدرسة بوجه عام بفكرة الصراع بين مطالب الجسد وميل الروح إلى الحرية والانطلاق والتخلص من أدرانه وبراثنه ، وبالخوف من الموت والعقاب . وبتجسيم فكرة الشر التى كانت ماثلة أمام غالبية هؤلاء الشعراء . ووعود الرذيلة التى كانت تلاحقهم وتكدر صفوهم . وقد انعكست هذه الاتجاهات برمتها على أشعارهم فجاءت لنا حزينة محملة بآيات العذاب والآلام بل التبرم أحياناً بحقيقة الوجود ذاتها .

والحب فى نظرهم عذرى فى منبته ، سموى فى أصله ونشأته ، متكامل فى مضمونه . فها هو جون دون على سبيل المثال يطالعنا فى قصيدة أطلق عليها اسم

« الذكرى السنوية »[١] بقوله إنه هو ومحبوبته يكونان عالماً كاملاً لا ينقصه شيء ، أما العالم الذى نعيش فيه فهو ظل بل وخداع لعالمهما الحقيقى المتكامل . وأندرو مارفيل فى قصيدته عن « تعريف الحب »[٢] يذهب إلى القول إنه وخليلته قد احتلا قطبى العالم فهما بذلك يتحكمان فى دوران الأرض بل وفى مستقبل الكون الذى يتوقف إلى حد بعيد على عالم الحب المترامى الأطراف والذى يحده القطب الشمالى حيث يوجد الشاعر والقطب الجنوبى حيث تعيش محبوبته ، وفى تعانقهما تعانق لعالم الحب بأسره .

ولما جاء چون درايدن (١٦٣١ — ١٧٠٠) لم ترق فى نفسه هذه المدرسة ، واتهم چون دون مؤسسها بأنه قد حير عقول العذارى بمناقشاته وفلسفته بدلاً من أن يستحوذ على قلوبهن بالكلمة الرقيقة ، والحس المرهف ، والعاطفة الفياضة . إلا أن الحملة القوية التى وجهت إلى هذه المدرسة فى القرن الثامن عشر قد قادها الناقد الإنجليزى المعروف الدكتور چونسون (١٧٠٩ — ١٧٨٤) الذى بنى اتهامه على أن هؤلاء الشعراء قد تسابقوا فى الجرى وراء كل ما هو مستحدث مع أن الجدة واضحة للعيان وعلى مرأى النظر فى حياتنا اليومية العادية . كما أن اتجاهاتهم كانت تحليلية ولهذا فإنهم لم يتمكنوا من جمعها فى محيط واحد. لكن الحقيقة تنافى هذه الاتهامات فلقد تمكن شعراء هذه المدرسة من إيجاد الصلة والترابط بين المرئيات . وذهب إليوت فى رده على هذه الاتهامات إلى القول بأن الدكتور چونسون قد أبرز فى اتهاماته لهذه المدرسة نفس الأسباب التى يستحقون عليها المديح والثناء . فلقد جمعوا المرئيات المتشابهة فى دائرة واحدة، وفى ذلك إخصاب وإثراء للصورة الشعرية ، وإبراز لأوجه الشبه والتعارض فى عالمى الفكر والحس . ففى صورهم الخلابة فطنة ، وفى معانيهم أغوار عميقة ، وفى تعبيراتهم قوة وذكاء .

---

(١) "The Anniversarie"

(٢) "The Definition of Love".

ومن هنا عارض إليوت معارضة شديدة الاتجاه القائل بأن هذه المدرسة تقف بمفردها بعيدة عن التيار العام للأدب الإنجليزى ، واعتبر هذه المدرسة امتداداً للعصر السالف وهو العصر الإليزابيثى ونمواً طبيعياً لذلك العصر . ويتضح لنا هذا النمو فى إحساسهم بالفكرة أو فى مزجهم الفكرة بالإحساس ، فالفكرة بالنسبة لهم تشتمل على خبرة كاملة من شأنها أن تغير من مشاعرهم . وقد تتنافر الخبرات وتتباعد بالنسبة للشخص العادى ، لكنها تكون فى ذهن الشاعر كليات جديدة تتوارد فى خاطره توارد الظمآن إلى الينبوع الذى يتفجر ماء عذباً . وهذا هو الحال فى شعراء هذه المدرسة فى اتساع خبراتهم وتنوعها وتشعبها وفى عمقها وإصالتها .

ويضيف إليوت إلى ما تقدم ما نلحظه فى أواخر عهدنا بهذه المدرسة وقبل بزوغ فجر القرن الثامن عشر من انفصام فى عرى الوحدة التى مزجت الفكرة بالإحساس، وهذا الانفصال لم نفق منه فى محيط الفكر والأدب حتى يومنا هذا على حد تعبيره . ومما ساعد على انفراج شقى الرحى ما تركه كل من ملتون ودرايدن من آثار وخيمة فى هذا المضمار .

فنى الوقت الذى أصبحت فيه اللغة أكثر طوعاً وصياغة فى يد الشاعر ، تبلورت المشاعر، ووهنت الأحاسيس . فلقد كان الشعراء الميتافيزيقيون أكثر نضجاً من شعراء القرن الثامن عشر ، ولهذا أمكنهم التعبير فى أصالة واضحة عن مناطق الفكر والإحساس والجمع بينهما ، فكان لشعرهم صدى عميق فى نفوس كتاب القرن العشرين . هذا إلى أن الصورة الشعرية الميتافيزيقية لشعراء القرن السابع عشر كانت أقدر من غيرها فى التعبير عن تعقيد الحياة وتشعب المدنية ، فرجع شعراء العصر الحاضر بمخيلاتهم إلى هذا الينبوع الحى ليسد غلتهم ، ويفصح عما تجيش به صدورهم ، وما يحسون به فى أعماق نفوسهم .

الفصل الرابع

ملاحظات فى تعريف الثقافة[1]

وكما تأثر إليوت فى حملته على الرومانسية بآراء الناقد الفيلسوف ت . إ . هيوم كذلك تأثر أيضاً فى تعرضه لمضمون الثقافة بآراء الشاعر والناقد الإنجليزى ماثيو أرنولد (١٨٢٢ — ١٨٨٨)[2] . فلقد ذهب أرنولد فى تعريفه للثقافة فى مقدمة كتابه المشهور عن « الثقافة والفوضى »[3] إلى القول بأنها :

« متابعة الكمال التام عن طريق الرغبة فى معرفة أحسن القول والفكر فى العالم فيما يختص بالأمور التى تهمنا »[4] .

أما الانحراف عن هذه المتابعة فغالباً ما يؤدى إلى الفوضى العقلية أو الخلقية التى تودى بالأفراد والجماعات إلى التهلكة . لكن أرنولد لم يوجه اهتمامه للجماعات بقدر عنايته بالأفراد ، فلقد كان رائده هو تحقيق صحة الفرد الذهنية والروحية أى كياسة الفكر والاستجابة لوازع الضمير والنزعات الخلقية عند الإنسان . وهذا هو ما عارضه فيه إليوت ، إذ أنه يرى أن فكرة أرنولد عن الثقافة ناقصة مبتورة ، ذلك أنه لم يطبق الكياسة الفردية على الجماعات المختلفة ، بل اكتفى بتتبع مراحل الكمال عند المرء دون أن يتعرض للمثل العليا التى تربط الجماعات بعضها ببعض .

إن إشارات أرنولد لبعض الجماعات التى اطلق عليها اسمى البرابرة والحضريين

(١) *Notes Towards the Definition of Culture.*

(٢) Matthew Arnold.

(٣) *Culture and Anarchy.*

(٤) "A pursuit of our total perfection by means of getting to know, on all the matters which most concern us, the best which has been thought and said in the world."
Matthew Arnold, Preface to *Culture and Anarchy.* London 1923, p.x.

إنما هى إشارات عابرة تخدم قضيته الفردية التى كرس مجهوداته للذود عنها ، ولهذا جاء مفهوم « الثقافة » عنده ضعيفاً . ويرجح إليوت السبب فى ذلك إلى خلو منهاجه من التطبيقات الاجتماعية التى تشد من أزره . فلقد أضاف إليوت إلى هذا المفهوم نواحى عديدة منها التأدب والدماثة ورقة الإحساس والمشاعر ؛ ثم التعليم الصحيح والإلمام الشامل بالتراث الماضى وحكمة القدامى . كما يشمل هذا المفهوم أيضاً على اتساع الأفق العقلى وشموله للفكر الفلسفى والقضايا الفكرية المجردة والقادرة على استيعابها والتعبير عنها . كما لعبت أيضاً الفنون المختلفة دوراً جوهرياً فى نشر الثقافة فهى عماد الحضارات وركن أساسى فى نشأتها ورفعتها .

ويرى إليوت أن هذه النواحى المختلفة تكون سلسلة متصلة الحلقات فى المضمون الكلى « للثقافة » ، كما أن نقص إحداها لابد وأن يؤثر على بقية هذه الاتجاهات . فالمقدرة العقلية التى لا تستند إلى شيء من التهذيب تؤدى غالباً إلى الغرور والادعاء . ويستخلص إليوت من هذه المقدمات المنطقية قوله بأننا « إذا لم نجد الثقافة فى أحد فروع هذا التكامل ، فعلينا أولاً ألا نتوقع شخصاً بمفرده قد حذق فيها برمتها ؛ ونستنتج تباعاً لذلك أن الثقافة الكاملة بالنسبة للفرد قد أضحت خرافة ؛ وعلينا إذن أن نبحث عن الثقافة خارج نطاق الفرد أو الجماعة التى تتكون من الأفراد ، فى محيط أكثر رحابة ، لنجدها فى نهاية الشوط فى نموذج المجتمع بأسره (١) » .

وعلى ذلك فالثقافة الفردية لا يمكن عزلها عن الثقافة الجماعية ، وهذه بدورها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع المتكامل . فالجماعات المثقفة تعمل دائماً فى نسق

---

(١) "It we do not find culture in any of these perfections alone, so we must not expect any one person to be accomplished in all of them; we shall come to infer that the wholly cultured individual is a phantom; and we shall look for culture, not in any individual or in any one group of individuals, but more and more widely; and we are driven in the end to find it in the pattern of the society as a whole".
T.S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture.* London 1948, p. 23.

كلى متجانس داخل إطار المجتمع الكبير ، فحياة هذه الجماعات قائمة على مشاركتها فى وحدة الغايات والأهداف ، كما أنها تستمد كيانها من تبادل الرأى ووجهات النظر .

فلقد كانت الثقافة القبلية عامة ، وبتقدم المدنية انتقلت الثقافة تدريجياً من التعميم إلى التخصيص ، مما أدى إلى ظهور فروع مختلفة فى الديانات والفنون والعلوم والآداب . ومن ثم تبلورت المدنيات وفصلت الطبقات بعضها عن بعض ، وتمخض هذا الاتجاه عن سلسلة طويلة من التنازع والتناحر . وهذا التنازع الطبقى قد انعكس على التنافر العقلى حتى بلغ الصراع أشده بين وجهات المعارف المختلفة . وهذا الاحتكاك مرده إلى قيام بعض العلوم على أكتاف غيرها ورغبة البعض الآخر فى السيطرة على سواها .

إلا أن هذا الاحتكاك فى نظر أليوت قد ولد لنا مستويات شتى من « الثقافة » وترك وراءه وجهات متعددة . ولقد لعبت المبادئ الوراثية والأسس البيئية أدواراً خطرة فى تشكيل هذه المستويات ، فانعكست على ثقافات المجتمعات ، وتأثرت بها تأثراً ملحوظاً على مر الأزمنة ، فتوارت بعض القيم التى ذهبت أدراج الرياح ، وحلت مكانها قيم جديدة فيها استجابة لتقدم الفكر ولتعقيد سبل الحياة كلما تطورت المدنية وخطت خطوات وثابة نحو التقدم .

على أن ذلك لا ينسينا جانب الخطورة إذ أن التمادى فى التخصص قد يؤدى أحياناً إلى فصم عرى « الثقافة » . وهذا التفكك يعد ضربة قاضية على المجتمع بأكمله ، فمن المتعذر صحوته بعد هذه النكبة التى حلت به ، إذ يعتبرها إليوت أشد النكبات وأخطرها بلية . فالانحلال الثقافى [1] منتج من التعارض الفكرى ، والتكتل الأيديولوجى أو المذهبى ، ومن التشتت الذهنى ، والانفصال الطبقى داخل المجتمع ، مما أوجد هوة سحيقة بين الأشكال والمضامين . ويشير

---

(١) Cultural disintigration.

إليوت إلى هذا النوع من الانحلال فى المجتمع الغربى بقوله :

« لقد نحا الفكر الدينى إلى العزلة التامة البعيدة عن الخبرة الدينية ، والفلسفة قد بعدت عن الفن ، وتمت هذه العزلة بواسطة جماعات لا تتصل الواحدة منها بالأخرى . فتبلد الإحساس الفنى بعد أن عاش فى منأى عن الإحساس الدينى ، ولقى الأخير نفس المصير بعد انفصاله عن الإحساس الفنى »[(١)] .

هنا يكمن الخطر الذى يؤثر فى المجتمع كوحدة كلية . وهذا الانحلال لا ينعكس على الأفراد الذين يكونون هذه الجماعات فحسب ؛ بل إن خطره يمتد إلى غيرها من المجتمعات التى عاصرتها والتى تلتها . فلم تكن « الثقافة » يوماً ما وقفاً على جيل معين أو عصر بذاته ، بل إنها تشمل العالم بأسره والبشرية جمعاء .

فلقد توارثت الأجيال ثقافات متعددة ، ولم تكن فى مجموعها مجرد خبرات متناثرة ، بل إنها تكون أسلوباً فى الحياة ، ينتقل من جيل إلى جيل ومن عصر لآخر . ويضع إليوت على عاتق جماعة المثقفين مهمة نقل التراث الماضى وتنوير أذهان أهل الحاضر . ولا تقتصر مهمتهم على بعث التراث المحلى بل الاتصال أيضاً بالثقافات الأخرى التى أثرت وما زالت تؤثر فى ركب الحضارة . وبهذا تتفاعل الثقافات التى لا تقتصر على لون معين ، ولا تخضع لإطار محلى خاص .

ولا يعنى إليوت من وراء ذلك خلق ثقافة عالمية قائمة على محاولة التوفيق بين الثقافات المختلفة . فالثقافة العالمية فى نظره هى مجموعة الثقافات المحلية التى تتصل بعضها ببعض والتى تستفيد من الثقافات الأخرى بقدر ما تفيد غيرها أيضاً . فهو لا يعنى بالثقافة العالمية محو الخصائص المحلية ، فليس هذا من شأن « الثقافة »

---

(١) "Religious thought and practice, philosophy and art, all tend to become isolated areas cultivated by groups in no communication with each other. The artistic sensibility is impoverished by its divorce from the religious sensibility, the religious by its separation from the artistic."
Ibid., p. 26.

فى شيء . إن الاحتفاظ بالمؤثرات المحلية فيه خصوبة ونماء للثقافة العالمية ، إذ تتبلور الثقافة العالمية عن طريق احتكاك هذه المؤثرات بعضها ببعض . وفى اختلافاتها إثراء للثقافة وتشعب لمقوماتها .

ومع أن التعليم يحتل مكان الصدارة فى هذه المقومات إلا أن هناك عناصر أخرى لها قيمتها أيضاً فى تشييد صرح « الثقافة » وهى العوامل المنزلية والبيئية والصحافة ووسائل النشر والإعلام وغيرها من الأمور التى تتصل بحياة الناس وتشكل أفكارهم ، وطرق معيشتهم ، وأعمالهم التى يقومون بها ، ووسائل تسليتهم وسلوكهم . أو بمعنى آخر كل ما يتصل بحياتهم الخاصة والعامة .

الفصل الخامس

إليوت ونقده للمسرح الإليزابيثي

إن تقدم الفن المسرحي في العصر الإليزابيثي في إنجلترا يرينا اختلافاً جوهرياً في المضمون اللغوي بالنسبة لكتاب المسرح الذين سبقوا هذا العصر . فبينما اعتمد « كيد »(١) و « مارلو » على أساليب البيان المختلفة التي تهدف إلى الإتيان بالتعابير البراقة المنمقة ، إذ بشكسبير يبذل جهد طاقته في الإفصاح عن مكنونات النفس وما يجيش في صدور الناس من مشاعر وإحساسات مختلفة متباينة . فلقد أصبح التعبير اللغوي على يد شكسبير أو وبستر(٢) أكثر طواعية في تعبيره عن مستويات الشعور . فالمرونة الوجدانية قد تبلورت في هذا العصر إلى أن أصبحت سمة أصلية له بعد أن تخلصت تدريجاً من حدود الصنعة والتكلف . فلا غرو إن اصطبغت بالصبغة الفنية الخالصة في اعتمادها على المواقف المسرحية وفي تجسيم الأبعاد والزوايا التي تبدو منها شخوص المسرحيات . ففي مسرحية « روميو وجوليت » على سبيل المثال يتحد المحبان لا شعورياً بعد أن ذابت الفوارق والفواصل بينهما . فهذه المسرحية تبين لنا في وضوح وجلاء الأبعاد المختلفة لدراما النفس حينما تخطو خطوات وثابة نحو السمو والصفاء ، وما يصادفها في سبيل تحقيق مبتغياتها من صعاب وما يقف أمامها من سدود منيعة تحول دون هذا التقدم نحو غرضها المنشود .

ولقد تأثر المسرح الإليزابيثي بفن سنيكا(٣) الكاتب المسرحي الروماني الذي يرجع له الفضل الأكبر في إرساء دعائم الأسس التي ارتكز عليها الفن

(١) Kyd.
(٢) Webster.
(٣) Seneca.

المسرحى فى العصر الإليزابيثى . فقد أجاد سنيكا فى خلق شخوص مسرحياته الذين اتسموا بولائهم للدولة وبتفاعلهم مع الأحداث الاجتماعية والسياسية الجارية . ويختلف المسرح الرومانى فى هذا الصدد اختلافاً بيناً عن المسرح الإغريقى إذ أن الأخير يعتمد اعتماداً كبيراً على القدرية ، وصلة بنى البشر بالآلهة ، وما ينتج عن ذلك من إيجاد مستويات أخلاقية لها طابع تقليدى معين . ولهذا فإن عنصر الصراع الذى أثرى المآسى الإغريقية قد اضمحل فى عصر الدراما الرومانية ، فبدا لنا ضئيلاً باهتاً . إذ اقتصر على بعض الانفعالات الوجدانية الخاضعة للنزوات الخاصة حينما تتعارض مع الأحداث الخارجية . وإزاء هذا الاضمحلال زخرت المسرحيات الرومانية وبخاصة مسرحيات سنيكا بالأحاديث الطويلة التى لا تفيد شيئاً فى تقدم الحبكة الفنية ، كما أنها لا تساعد بالتالى على إبراز أعماق المضامين الدرامية التى تتسم بها المآسى العظيمة التى أنتجها الإغريق . إن هى إلا سلسلة من الألفاظ الرنانة والتعابير المشجية التى لا تفيد « التكتيك » المسرحى فى شىء .

أما بالنسبة للشكل الذى قام عليه المضمون المسرحى عند سنيكا فقد صيغ فى قالب خلقى تحده أبعاد صارمة لا تعطى مجالاً لنمو الشخصيات فى تفاعلها مع المواقف الدرامية المختلفة . أما فى حالة المسرحيات الإغريقية فإننا نحس بأن الخيوط الخلقية قد نسجت على منوال « شكلى » قد أحكمت أوصاله . إذ أنه قائم على التجاوب الفنى بين الفكرة التراجيدية ومقوماتها المسرحية . وهذا التجاوب وليد النزعات الدينية والطقسية التى نبعت منها المآسى فى منشأها .

إن فكرة الحبكة لم تكن واضحة المعالم فى الفن المسرحى عند سنيكا . ذلك أنه كان ينتقى غالباً قصة متداولة قد تعارف معظم الناس عليها ثم يصيغها فى قالب لا نقول إنه قالب مسرحى صميم . إذ أنه يعتمد على الحوار بقدر اعتماده على الإسهاب فى الوصف . وسرد الأحداث البطولية . وصياغتها كلها داخل إطار منمق من التعبير اللفظى . وكثيراً ما يعتمد سنيكا على إثارة الرعب بإراقة

الدماء كما فى مسرحية « ثيستيس »[١] التى أطلق عليها إليوت اسم « تراجيديا الدماء »[٢] . فقد أثرت تأثيراً ملحوظاً فى « التراجيديا الإسبانية » لتوماس كيد[٣] و « الملك لير » لشكسبير[٤] و « دوقة مولفى » لجون وبستر[٥] . وقد لازم المسرح الإليزابيثى هذا الاتجاه سنين عديدة ، إلا أن إليوت لا يعد سنيكا مسئولاً عن ذلك بقدر ما يلقى التبعية كلها على عاتق المسرح الرومانى بوجه عام ؛ إذ تغلغل فيه الميل إلى سفك الدماء .

كما تأثر كتاب المسرح الإليزابيثى أيضاً بالمواقف الدرامية والتعبيرات اللغوية التى ذهب إليها سنيكا . ويتجلى هذا الأثر فى مسرحيات كريستوفر مارلو (١٥٦٤ — ١٥٩٣)[٦] وروبرت جرين (١٥٦٠ — ١٥٩٢)[٧] وبن جونسون (١٥٧٣ — ١٦٣٧)[٨] وجورج تشابمان (١٥٥٩ — ١٦٣٤)[٩] ، وهؤلاء جميعاً قد قاموا بمحاكاة سنيكا فى مناهجه وطرق تفكيره وأسلوبه . ولم يقتصر هذا الأثر على كتاب العصر الإليزابيثى بل امتد إلى غيرهم من كتاب المسرح أمثال سيريل تورنير (١٥٧٥ — ١٦٢٦)[١٠] وفيليب ماسنجر (١٥٨٤ — ١٦٣٩)[١١] وجون فورد (١٥٧٦ — ١٦٣٩)[١٢] ووليم وتشرلى (١٦٤٠ — ١٧١٦)[١٣] ووليم كونجريف (١٦٧٠ — ١٧٢٩)[١٤] . وهنا يقرر إليوت بأن شكسبير قد أفاد هؤلاء الكتاب الذين جاءوا من بعده بقدر ما استفاد من تلك

---

(١) "Thyestes".
(٢) "Tragedy of Blood".
(٣) Thomas Kyd's "Spanish Tragedy".
(٤) Shakespeare's "King Lear".
(٥) John Webster's "Duchess of Malfi".
(٦) Christopher Marlowe.
(٧) Robert Greene.
(٨) Ben Jonson.
(٩) George Chapman.
(١٠) Cyril Tourneur.
(١١) Philip Massinger.
(١٢) John Ford.
(١٣) William Wycherley.
(١٤) William Congreve.

الذخيرة القوية والحصيلة الفنية التى وجدها أمامه بعد أن أثراها مارلو ، لكنها ترجع فى أصولها وجذورها إلى سنيكا الذى غرس بذورها وبخاصة فى مضمار التعبير اللغوى . على أن هذا الأثر لم يقتصر على محيط الأسلوب بل تعداه إلى المحور الفكرى الذى تدور حوله غالبية مسرحيات تشابمان وبن جونسون وماسنجر على سبيل المثال . كما أن بعض مسرحيات شكسبير مثل « الملك لير » لم تخرج عن الحتمية القدرية التى دعم أسسها سنيكا إذ أن الخط الدرامى هذه المسرحية ينتهى إلى خاتمة محتومة لا يمكن الفرار منها .

* * *

وتتضح لنا هذه الحتمية الدرامية فى مسرحية « تامبورلين العظيم »[١] لمارلو ، إذ نجد تامبورلين يكرس كل مجهوداته فى سبيل الجرى وراء الكسب المادى والحصول على القوة مهما كلفه ذلك من عناء وقسوة . وهو فى سبيل بحثه عن العظمة والجاه قد ضرب بالمثل والمبادئ عرض الحائط ، فتحدى الآلهة والناس ، لكنه عجز عجزاً تاماً أمام سلطان الموت الذى نهره وقهره ورده على أعقابه خائباً محسوراً .

إلا أن هذه الأبعاد الدرامية التى نجح مارلو فى تجسيمها حول صراع تامبورلين قد تبلورت فى مسرحيته المشهورة « الدكتور فوستوس »[٢] ، إذ يتحول الصراع إلى محنة داخلية بعد أن باع فاوستوس نفسه للشيطان فى سبيل حصوله على مزيد من العلم والمعرفة . فلقد تاقت نفسه إلى المعرفة المطلقة ، ولهذا نبذ كل ما وصل إليه من علوم العصور الوسيطة ومعارفها . ولقد أجاد مارلو فى تعبيره عن هذا التحالف مع الشيطان وما نتج عن ذلك من صراع مرير حول محاولات فاوستوس فى تحقيق مآربه والجرى وراء مشتهياته بعد أن ضحى فى سبيل ذلك بكل مرتخص وغال . ولهذا جاءت لنا هذه المسرحية قوية فى تعبيرها عن دراما

---

(١) "Tamburlaine the Great".
(٢) "Dr. Faustus".

النفس وتراجيديا الروح . ومما زاد فى موجة الصراع التى تتخلل المسرحية برمتها تأرجح فوستوس بين الخير والشر ، وبين الأمل واليأس ، وبين التسليم أحياناً للإرادة الإلهية والخضوع المطلق للنزوة العارمة ووازع الشر الذى أطاح به آخر الأمر إلى الحضيض . فلم يفق إلا بعد فوات الأوان ، فكانت كبوته نهائية ، وخاتمته حتمية محزنة . ولعلنا نحس بهذه الحتمية فى المواقف الأولى للمسرحية من خلال الحوار الطويل بين فاوستوس ومفيستوفيليس[١] (الشيطان) ، كما نشعر أيضاً بأن فاوستوس قد سار فى هذا الاتجاه الذى تصعب العودة منه ثانية . لقد عرف أخيراً أنه لا يملك مفاتيح الغيب ، كما أن حصوله على المعرفة المطلقة قد أصبح ضرباً من ضروب الخيال ووهماً قد هوى به إلى أعماق تلك الهوة السحيقة التى طوته تحت ثراها وظلماتها .

* * *

وبالرغم من أن مارلو لم يعمر طويلاً إذ مات وهو فى التاسعة والعشرين من عمره إلا أن شكسبير (١٥٦٤ — ١٦١٦) قد تأثر به تأثراً واضحاً وبخاصة فى مسرحيته الخالدة « هاملت » بما فيها من صراع ونزاع وتردد ، وكلها صدى لمحنة الدكتور فاوستوس الداخلية . ويرجع لمارلو الفضل فى إرساء معالم التراجيديا بعد المحاولات اليائسة التى قام بها بعض كتاب المسرح الذين سبقوه أمثال توماس ساكفيل[٢] وتوماس نورتون[٣] اللذين اشتركا فى كتابة مسرحية « جوربودك »[٤] . لقد أصبح البيت الشعرى الأيامبى أكثر طوعاً وسلاسة فى التعبير عن المواقف الدرامية المختلفة ، فجاء بلسماً شافياً لكتاب المسرح فى العصر الإليزابيثى وبخاصة بعد ذلك الملل الذى نحس به فى أبيات « جوربودك » . هذا وقد

---

(١) Mephistopheles.
(٢) Thomas Sackville.
(٣) Thomas Norton.
(٤) "Gorboduc".

أضفى شكسبير على البيت الأيامبى من الرقة والعذوبة والأصالة والقوة ما هو أهل له بعد أن خطا به مارلو خطوات كبيرة حالفها التوفيق .

وإذا كان مارلو قد اهتم بمسرحية الشخص الواحد فإن شكسبير قد كرس مجهوداته كلها للعلاقات الإنسانية القائمة بين بنى البشر وبخاصة ذوى الجاه والعظمة والسلطان . هذا إلى أن مسرحيات مارلو فى حبكتها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمآسى الإغريقية ، إذ فى مأساة « الدكتور فاوستوس » نجد صراعه ضد القدر ومحاولاته المتكررة للسمو إلى مصاف الآلهة .

أما فى مسرحيات شكسبير فإن ما يحل بالبطل من بلايا لا يتركز عليه وحده ، بل إن هذه الآثار الوخيمة تمتد طولاً وعرضاً لتشمل عدداً غفيراً من الشخصيات المتصلة به ومن هنا كان عنصر الخوف الذى تتولد منه الشفقة على البطل ومن حوله فى صراعهم ضد الأقدار . فنحن نشفق على الملك لير أكثر من ماكبث إذ أن الأخير كان طوعاً لإرادة زوجته فهى اليد المحركة وراءه التى دفعته لقتل الملك دنكان .

كما تلعب الصدفة دوراً هاماً فى بعض مسرحيات شكسبير فى تشكيل الحدث كما فى مسرحية « روميو وجوليت » فلولا تأخر جوليت فى رقدتها لما أقدم روميو على نهايته المفجعة ، ولولا توانى إدجار فى مجيئه إلى السجن لتم له إنقاذ حياة كورديليا ذات الشخصية الملائكية فى مسرحية « الملك لير » ، ولولا مهاجمة القراصنة لسفينة هاملت لما عاد على عجل إلى الدانمارك للانتقام من عمه فى مسرحية « هاملت » .

هذا إلى أن الفاجعة التى تنتهى بها مآسى شكسبير ترجع فى أصولها إلى الصراع الدائم بين البطل والأقدار أو بينه وبين غيره من الشخصيات . والصراع الداخلى وهو أشدها خطراً وأكثرها عمقاً هو ما تتسم به مسرحيات « هاملت » و « ماكبث » و « الملك لير » ، وفاجعة كل منهم هى نتيجة مؤكدة لما قدمت يداه من فعال . فها هو ماكبث تسوقه الرغبة الملحة فى الحصول على الجاه ،

والملك لير فى نوبة من البلاهة قد قام بتقسيم مملكته بين بناته ، أما فى حالة هاملت فإن مجرى الأحداث وما تولده من تردد وصراع قد فرضت نفسها كلها فرضاً عليه فأجبرته على الانتقام . ولعلنا نحس فى أعماق نفوسنا بالراحة والرضى فى خاتمة كل من هذه المآسى حينما ينقلب الشر ضد صاحبه ويثاب أصحاب الضمائر الحية والنفوس الأبية ، إلا أن هذا الاتجاه لا يشكل قاعدة مطردة ، ففى موت كورديليا فى مسرحية « الملك لير » صدى للحياة الاجتماعية العادية التى لا تخضع دائماً لمثل هذه القضايا .

* * *

ولما جاء بن جونسون وجد النقاد أن مسرحياته تخاطب العقل أكثر من مخاطبتها للوجدان . كما أن الإلمام بالناحية الجمالية فى مسرحياته أمثال «فولپونى»[1] و « السيدة الصامتة »[2] و « الكيماوى »[3] يحتاج إلى جهد وعناء للبحث عنها من وراء السطحية التى قد تبدو لنا بعد قراءتها على عجل . ويقول إليوت إنه لتقييم هذه المسرحيات من الوجهة الفنية فإننا نحتاج لدراستها ككليات لنصل إلى مضمونها الدفين ومحورها الذى تدور حوله كل منها .

لقد فشل جونسون حينما همّ باقتحام عالم التراجيديا ، وحينئذ عرف جيداً بل أيقن أن ازدهار فنه منصب على الملهاة بهجائها المقذع وسخريتها الاجتماعية . وقد وضع نصب عينيه بعض المثل الخلاقة ، وتركز هجاؤه حول تلك الشخصيات التى تحيد عن هذه المثل ، أما بقية شخوصه المسرحية فهم أناس لا حول لهم ولا قوة ، يبدون لنا فى معظم الأحوال كلوحات باهتة لا حراك فيها ، يعوزهم الطابع الدرامى أو القيمة المسرحية التى تزخر بها ملهاة موليير مثلاً .

إن جونسون يؤثر الواقعية ولهذا يعوزه الجو الرومانسى الذى أجاد شكسبير

---

(١) "Volpone".
(٢) "The Silent Woman".
(٣) "The Alchemist".

فى إبداعه كما فى مسرحية « العاصفة »[١] على سبيل المثال . كما يعوزه أيضاً التحليل النفسى الرائع الذى يتخلل مسرحية « هاملت » مثلاً . إن شخصياته على وجه العموم تفتقر إلى الأبعاد المترامية التى تخلق من آدميتهم أناس ينبضون بتفاعلات الحياة وبالانفعالات التى تتشكل بتشكل المواقف المسرحية ، وتتعدد باختلافها وتزاحمها . كما أن شخصياته النسائية تعوزها الرقة والعذوبة بل الجرأة والإقدام أيضاً ، وهذه كلها تزخر بها مسرحيات شكسبير .

لكن جونسون قد ضرب قصب السبق فى مضمار الحبكة المسرحية وفى نموها وتعقدها . ولقد ساعده على ذلك ما نحس به من ثراء فى الأحداث أحياناً . وهو فى كل ذلك يحرص كل الحرص على مراعاة الوحدات الكلاسيكية للزمان والمكان والحدث ، فهذه الفروض التى وضعها أرسطو كانت طوع بنان جونسون ، فلم تكن عائقاً يقف حائلاً فى وجهه كما وقفت فى طريق كورناى[٢] مثلا إذ أنها لم تساعد الكاتب الفرنسى على إبراز أحداثه ونمو شخوصه المسرحية .

لكن هذا لن ينسنا قول إليوت إن شخوص جونسون المسرحية ما هى إلا أنماط تتسم بطابع المغالاة ، وتقوم على دعامة من الهزل أو الفكاهة فى أبسط صورها . وهى لهذا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالموقف أو المواقف المعدة لها كما فى ملهاة « ڤولپونى » ، إذ يصعب علينا انتزاعها من المواقف الخاصة بواقع الحياة فى إنجلترا فى العصر الإليزابيثى . أما كوميديات شكسبير فقد كتبت لها الحياة ، كما يقول إليوت ، فى أى عصر وفى أى مكان، إذ أنها تبلغ من القوة ما يجعل تفاعلها مع الأزمنة والبيئات المختلفة أمراً ميسوراً . فلقد تشابكت فيها الأحداث وتأصلت فيها الجذور التى امتدت إلى البواطن الدفينة لخصال الناس ودوافعهم ومبتغياتهم . إن التربة الشكسبيرية غنية بمقوماتها لكنها عند جونسون تفتقر إلى المواد الأولية ، فلا غرو إن أنتجت لنا نباتاً ذابلاً آيلاً للسقوط .

---

(١) "The Tempest".

(٢) Corneille.

الفصل السادس

النقد الحديث كما يراه إليوت

فى المحاضرة التى ألقاها إليوت فى جامعة مانيسوتا بأمريكا سنة ١٩٥٦ تحت عنوان « حدود النقد »[١] أضاف عدة آراء للاتجاهات السالفة التى سبق أن أعلنها على صفحات الكتب والمجلات وفى المحاضرات العامة . لقد نوّه أولا إلى تغير اتجاهات النقد فى الفترة الأخيرة منذ عصر الناقد الفذ كوليردج[٢] إبان الحركة الرومانسية إلى وقتنا الحاضر . والسبب فى ذلك مرده إلى تقدم العلوم الاجتماعية فى السنوات الأخيرة وبخاصة فى النصف قرن الماضى . ولقد انعكس هذا التقدم على أساليب النقد واتجاهاته . هذا إلى تأثر النقد أيضاً بالمنهاج العلمى الذى خطا فى القرن العشرين خطوات وثابة واسعة ، كما تأثر أيضاً بالدراسات النفسية التى انعكست بدورها على فروع الأدب والفن المختلفة . وأضاف إليوت إلى هذه الأسباب التى أدت إلى تشكيل قضايا النقد عدة مشاكل أخرى لا تقل عنها أهمية مما قد أدت إلى تحويل دفة النقد إلى وجهات جديدة وآفاق لم يسبق له أن طرقها . وهذه القضايا الجديدة هى الصراع النفسى والحيرة الفكرية والقلق الذى انتاب الناس بعد أن فقدوا الثقة فى القيم المختلفة ، فلم يعد هناك رادع أو وازع أو نقطة ارتكاز يستند إليها الباحث أو المفكر . ولهذا تشعبت فروع النقد لمحاولته طرق هذه الميادين الجديدة ، فأصبحت وظيفته هى الاستمتاع بالأدب وإعادة فهمه فى عمق وإمعان ثم تفتيح الأذهان لما استجد من تفاعلات مع العلوم والفنون المختلفة . ولا يعنى إليوت بالفهم الصحيح الإلمام بالكلمات والعبارات والتراكيب ، فقد نلم بها كلها دون أن نصل إلى أى مرحلة

(١) *The Frontiers of Criticism.*
(٢) Coleridge.

من مراحل التقييم الجيد للنصوص الأدبية . ومعيار التقييم فى نظر إليوت هو ما نحس به من متعة عميقة حينما نقرأ نصاً من النصوص الجيدة ثم نستجيب لعظمته الفنية وقيمته الأدبية . ولا تتأتى هذه المزايا إلا على أساس الفهم السليم والاستجابة الصحيحة فهما عماد النقد المتكامل . إن نقص أحد هذه العناصر سيؤدى حتماً إلى عدم التهيؤ أو التكيف على الوجه الصحيح ، ومن ثم نخرج عن النص الذى نحن بصدده ، وينشأ عن ذلك تفاعلات لا تمت له بأدنى صلة ، فهى من وحى خيالنا ، واستجابة لرغباتنا ونزواتنا .

كما أن الناقد الذى تشعبت ألوان معارفه وتخطت حدود النقد الأدبى وتطرقت إلى غيره من الفنون المختلفة ، لهو أقدر من غيره على وضع النصوص فى مكانها الملائم ، وهو أقدر أيضاً على توجيه انتباهنا نحو نواحى المتعة الأدبية والفنية التى تحدث عنها إليوت سالفاً . أما الناقد الذى يقتصر على الأدب وحده دون تعرضه إلى غيره من الفنون لابد وأن يكون نقده أميل إلى التجريد الخالص . وهذا هو الحال أيضاً فى الشعر ، فالشاعر الذى يقتصر* على أسلوب شعرى معين لابدوأن يكون شاعراً أجوفاً . فلقد لعبت الخبرات المترامية والأفكار المتزاحمة والاتجاهات المتشعبة أدواراً عظيمة فى إخصاب الشعر وإثراء مكوناته وميادينه .

فمحيط النقد إذن لا يتصل بالمجردات ، وحصيلته لا تعتمد على الأقوال المأثورة ، كما أن خلاصته فى آخر الأمر لم تكن منتجاً من القوانين الجافة الصارمة والقواعد المتداولة التى عفى عليها الزمن فأصبحت بالية رثة لا تغنى ولا تسمن من جوع . إن النقد الحى هو الذى يعبر عن الحياة فى تكاملها بمبادئها وخبراتها ، وهو المرآة الصادقة لمعترك الحياة بمشكلاتها وتعقيد أمورها . وعلينا أن ندرك أن النقد الأدبى خاضع لعوامل شتى تاريخية واجتماعية وخلقية ، وأن هذه العوامل وهى متفرقة لا تفى بمهمة التقييم الصحيح . إنها ترشدنا إلى اتجاهات هذه الإشعاعات حيث تتجمع فى بؤرة واحدة تختلط فيها الفكرة بالوجدان وتتحد بها فى أصالة وعمق .

وعلى ذلك فلقد تبلورت مهمة الناقد فى تتبع هذه الإشعاعات وتبيان تجمعاتها للقارئ الذى قد يعجز عن الوصول إليها إلا بعد جهد وعناء . وتنحصر مهمته أيضاً فى إزاحة ما قد يكتنف النصوص من غموض وإبهام لتبدو جلية واضحة حتى يتمكن القارئ من فهمها والتفاعل معها على الوجه الصحيح . وهذا مما يتطلب من القارئ أيضاً فهماً عميقاً وإحساساً صادقاً وقدرة على التذوق فى غير تحيز .

* * *

مراحل إليوت النقدية ومميزاتها وخصائصها :

على ذلك يمكننا أن نقسم المراحل النقدية التى مر بها إليوت إلى ثلاث مراحل : الأولى وتنتهى فى سنة ١٩٢٨ وفيها نجده يضع التعاريف والأسس المبدئية العامة التى لازمته فى الفترتين التاليتين . وهذه المرحلة خاصة بمبادئ النقد بوجه عام والموضوعية الفنية على وجه التخصيص بما فى ذلك فكرته عن التقاليد والعمليات الإبداعية فى الخلق الفنى . ويدخل فى نطاق هذه المرحلة مقالاته عن « التقاليد والموهبة الفردية » (١٩١٧) و « البيان والدراما الشعرية » (١٩١٩) و « هاملت » ونظريته عن المعادل الموضوعى (١٩١٩) وكتابه عن « الغابة المقدسة أو مقالات فى الشعر والنقد » (١٩٢٠) ثم مقالاته عن « الشعراء الميتافيزيقيين » (١٩٢١) و « جون درايدن » (١٩٢٢) و « وظيفة النقد » (١٩٢٣) و « حوار عن الشعر المسرحى » (١٩٢٨) .

أما المرحلة الثانية فتمتد إلى سنة ١٩٣٤ ، وفى هذه المرحلة تتبلور آراء إليوت عن النقد وصلته بالاتجاهات الاجتماعية والتيارات الفكرية المختلفة . وفى هذه الفترة يظهر لنا مقاله الرائع عن « دانتى » (١٩٢٩) ثم مقالاته عن « الخبرة والتقاليد فى الأدب المعاصر »[1] (١٩٢٩) و « المقالات المختارة » (١٩٣٢) وكتابه عن « أهمية الشعر والنقد » (١٩٣٣) وكتاب آخر أطلق عليه « نحو

---

(١) "Tradition and Experiment in Present-Day Literature."

آلهة غرباء »[١] (١٩٣٤) .

أما المرحلة الأخيرة التي تبدأ بكتابه عن « المقالات القديمة والحديثة »[٢] (١٩٣٦) وتستمر إلى وفاته ، فهى اختلاط وامتداد للمرحلتين السابقتين ، وفيها إرساء لمعالم النقد السالفة ، ونمو وازدهار لآراء لم تكن قد اختمرت من قبل . فى سنة ١٩٣٩ يظهر لنا كتابه عن « فكرة المجتمع المسيحى »[٣] وفى سنة ١٩٤١ كتاب آخر عن « وجهات نظر »[٤] ، وثالث فى سنة ١٩٤٢ عن « موسيقى الشعر »[٥] ورابع فى سنة ١٩٤٥ عن « ما هو الكلاسيكى ؟ » وفى سنة ١٩٤٨ أصدر كتابا عن « ملاحظات فى تعريف الثقافة » ، وفى سنة ١٩٥٣ كتابا آخر عن « الأصوات الثلاث للشعر »[٦] ثم محاضرة عن « حدود النقد » وقد ألقاها فى جامعة مانسيوتا فى الثلاثين من أبريل سنة ١٩٥٦ .

من ذلك نتبين أن آراء إليوت فى الفترة الأولى كانت مقصورة على الأدب الإليزابيثى وعن كتاب المسرح فى عصر الملكة إليزابيث على وجه الخصوص ، ثم أبحاثه عن الشعر الميتافيزيقى التى نجد لها صدى قويًّا فى شعره الذى كتبه فى هذه الفترة وخاصة فى قصيدة « الأرض الخراب » . فى هذه القصيدة نجد امتداداً وتفاعلاً لنفس « التكنيك » الذى برع فيه شعراء المدرسة الميتافيزيقية فى القرن السابع عشر وهو التصوير الغريب للرؤيا وربط الاتجاهات المتباعدة بعضها ببعض وجمعها حول محور واحد بالرغم من نفورها فى منشئها ومبدئها .

ويتضح لنا هذا التقارب بين شعره ونقده فى إعلانه فى محاضرته عن « حدود النقد » أن آراءه النقدية ما هى إلا منتجاً لمراحله التجريبية فى ميدان الشعر ،

---

(١) "After Strange Gods".
(٢) "Essays Ancient and Modern".
(٣) "The Idea of a Christian Society".
(٤) "Points of View".
(٥) "The Music of Poetry".
(٦) "The Three Voices of Poetry".

فإعجابه بالمدرسة الميتافيزيقية قد انعكس على الأشعار التى كتبها فى عشرينات هذا القرن . ومع أن هذا الإعجاب قد لازمه طيلة حياته إلا أنه أضاف إليه عدة اتجاهات بعد ذلك ومعظمها اتجاهات فلسفية وتصوفية كما نتبين فى مقاله عن « دانتى » الذى أصدره فى كتيب خاص .

فلقد اهتم إليوت بشعر دانتى واقتبس من « الكوميديا الإلهية » عدة مقتطفات نسجها فى ثنايا قصائده « كالأرض الخراب » و « رماد الأربعاء » و « الرباعيات الأربع » وكلها تدين بالولاء والتقدير لعبقرية الشاعر الإيطالى الكبير . ويتسم هذا التقدير فى معظم الأحيان بطابع الحماس وهو ما نلمسه فى ثنايا كتيبه عن دانتى منذ أول وهلة .

وأعقب ذلك محاولته لإرساء بعض القيم الاجتماعية والخلقية فى الأربعينات كما يتضح فى « ملاحظاته عن تعريف الثقافة » مبينا لنا كيف أن هذه القيم تنعكس على التيارات الفكرية للشعوب المختلفة وهى التى تؤثر بدورها على أساليب حياتهم . ثم انتقل فى الخمسينات للحديث عن الشعر المسرحى ويرجع هذا إلى اهتمامه بكتاب المسرح فى العصر الإليزابيثى .

الفصل السابع

موقف إليوت كناقد بالنسبة للتيارات الأوربية والأمريكية المعاصرة فى النقد

لقد تقدم النقد فى فرنسا فى أوائل القرن التاسع عشر على يد شاتوبريان[١] الذى وضع بذور الاتجاه القائم على التحليل السيكولوجى . ويمكننا اعتبار مدرسة كمبريدج التحليلية فى إنجلترا امتداداً أو صدى لهذه الأسس الأولى التى ظهرت فى فرنسا فى القرن الماضى . ومن ثم ترعرعت هذه البذور الأولى على يد سانت بيف[٢] الذى يعتبره جمهرة النقاد مؤسسا لمدرسة النقد الحديثة فى فرنسا . وهو يتفق مع أليوت فى بعض مناهجه إذ أنه يرى أن وظيفة الناقد هى إيضاح النصوص الغامضة ووضع الحقائق جلية واضحة أمام أعين القراء حتى يتمكنوا من تذوق النصوص الأدبية وبالتالى تقييمها على أسس سليمة . وتعرض أيضا لبعض كتاب الأدب كما ذهب إليوت فيما بعد ، ولكل منهما آراءه السديدة فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى . إن سانت بيف لم يهتم بكتابة تاريخ للأدب بقدر اهتمامه بعرض بعض الحقائق الفلسفية التى ترتبط بالأدب ، وهذا هو نفس المنهاج الذى ذهب إليه إليوت حينما تعرض لشعر دانتى والشعراء الميتافيزيقيين . وقد أوضح لنا هذا الكاتب الفرنسى ذلك المنهاج فى كتابه الذى أطلق عليه اسم « أيام الاثنين »[٣] .

وفى أواخر القرن الماضى بعد أن تبلورت الحركة الانطباعية[٤] فى فرنسا على أيادى أناتول فرانس[٥] وجول لمتر[٦] وريمى دى جورمون[٧] ، تبدأ مرحلة

(١) Chateaubriand.
(٢) Sainte-Beure.
(٣) "Les Lundis".
(٤) Impressionism.
(٥) Anatole France.
(٦) Jules Lemaître.
(٧) Rémy de Gourmont.

التعارض بين إليوت وبين هذا الاتجاه الجديد الذى كرس إليوت كل مجهوداته لدحضه وبخاصة بعد أن رسخ بنيانه فى العصر الحاضر . فلقد بذل جهوداً موفقة لتحطيم البنيان من أساسه ليقيم مكانه صُرحا كلاسيكية قد شيدت على دعائم علمية . وكان رائده فى هذا المضمار هو الاتجاه الموضوعى الذى سما به إليوت إلى القمة النقدية ، فتبلورت على يديه كل مقوماته وعناصره . وعلى هدى هذا المنهاج الذى دار كوكبه فى فلك التقاليد استطاع إليوت أن يعيد تقييم الأدب الأوربى عامة والإنجليزى على وجه التخصيص . فعقد المقارنات بين الآداب والفنون المختلفة وخرج من هذه الموازنات بنتائج قيمة أفادت النقد الأدبى أيما فائدة ، اذ وجه الأنظار إلى قيمة المدرسة الميتافيزيقية فى الشعر ، وعظمة دانتى الفلسفية والشعرية ، وبراعة كل من درايون وبوب النقدية. كما هاجم النقد الرومانسى الذى تمخضت عنه الحركة الانطباعية فى الأدب والفن : اذ أن مثل هذا النقد يقوم على العاطفة الفردية والانطباعات الشخصية . وهذه الانطباعات فى أغلب الأحيان غامضة يعوزها المنهاج العلمى ، فهى كثيراً ما تخفى فى ثناياها ميولاً وأهواءً لا تمت للإنتاج الفنى بأدنى صلة . ومن هنا بدت لنا مفككة بل ومتناثرة فى غير ترابط أو هدف يجمعها .

وعلى أية حال فإن اتجاهات الحركة النقدية فى فرنسا قد تركزت فى « المجلة الفرنسية الجديدة »[١] التى تأسست سنة ١٩٠٩ . وبمضى الأيام أصبحت صدى قويا لتيارات النقد هناك . وظهرت أبحاث قيمة على صفحاتها لكبار الكتاب أمثال كلوديل وفاليرى وبراوست . ومع أنها عارضت الحركة الرمزية التى احتضنها إليوت إلا أنها فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن أفسحت جزءاً كبيراً من صفحاتها للتعبير عن الحركة السيريالية[٢] التى نمت وترعرعت فى ذلك الوقت فى فرنسا على يد أندرى بريتون[٣] . وفى الأربعينات عالجت مشا كل الوجودية[٤]

(١) "La Nouvelle Revue Française".
(٢) Surrealism.
(٣) André Breton.
(٤) Existentialism.

التى وطد دعائمها جان بول سارتر[١] . كما تطرقت أبحاثها أيضا إلى نقد وتحليل الإنتاج الفنى لكتاب أوربا أمثال تولستوى وتشيكوف وجوزيف كونراد وچيمس چويس وپيراندللو ، فأصبحت بذلك موسوعة نقدية غير مقصورة على اتجاهات النقد فى فرنسا به تعدته الى المحيط الأوربى فأصبحت لسان حاله الذى يفصح عن الاتجاهات النقدية الأوربية .

وفى ثنايا هذه النهضة النقدية فى فرنسا يظهر لنا ناقد قد يتفق مع إليوت فى معظم خصائصه وهو جان بولان[٢] ، وهو يكبر إليوت بأربع سنوات . فلقد هاجم على صفحات المجلة السالفة الذكر اتجاهات الأدب الفرنسى المعاصر ، وركز كل اهتمامه حول دراسة النصوص الأدبية وأساليبها اللغوية. وحمل حملة شعواء على صغار الكتاب الذين أقحموا أنفسهم فى ميادين الفلسفة والأخلاق وبهذا ظهرت آراؤهم الأدبية والفكرية عقيمة تعوزها الأصالة والعمق . وحاول أن ينقذ الأدب من براثن الأفكار المختلطة الجديدة التى زجت نفسها فى محيطه بقدر ما دعا الى التعمق فى البحث ، وهذا مما ينعكس حتماً على تقييم الأعمال الفنية .

وفى أمريكا كوّن بعض النقاد البارزين أمثال جون كرورانسوم[٣] وألن تيت[٤] وروبرت وارين[٥] وكلينث بروكس[٦] ودونالد دافيدسون[٧] ما يعرف باسم المدرسة الجنوبية فى النقد[٨] . وتمتاز هذه المدرسة بالوحدة والتعاون بين أفرادها فى مجال النقد ، وهى لهذا تتميز عن غيرها من النقاد الذين لم يختلطوا بغيرهم ، فلم تكن هناك فرصة مواتية لاحتكاك الآراء وتفاعلها . وهذا الاتجاه

---

(١) Jean-Paul Sartre.
(٢) Jean Paulhan.
(٣) John Crowe Ransom.
(٤) Allen Tate.
(٥) Robert Warren.
(٦) Cleanth Brooks.
(٧) Donald Davidson.
(٨) The Southern School of Criticism.

الأخير ينطبق على الاتجاهات النقدية عند إزرا باوند[١] ووينداملويس[٢] و ت . س . إليوت نفسه .

ومع أن هذا هو الاتجاه السائد عن آراء أليوت فى النقد ، وهو أنه لم يتأثر كثيراً بغيره ، إلا أن عناصر الخلق والإبداع التى تتضمنها آراؤه كفيلة بالوقوف على قدميها دون حاجة الى الاستناد إلى غيرها . وقد نلحظ أحيانا أثر إزرا باوند على اتجاهات أليوت النقدية ، لكنه أثر محدود على وجه العموم . فلقد سلك إليوث نفس الاتجاه الذى ذهب إليه باوند فى مقارنة النصوص الأدبية وفى إلمام الناقد بالتيارات الفكرية المعاصرة ليتيسر له وضع النصوص المراد تقييمها فى أماكنها الملائمة لها .

وقد اعترف إليوت بتوجيهات باوند وإن كانت لا تعدو أن تكون بضعة إرشادات عابرة وذلك فى إهداء قصيدته المشهورة « الأرض الخراب » إليه . وفى «مجلة الشعر» فى عددها الصادر فى سبتمبر سنة ١٩٤٦ كتب عن أشعار باوند يقول : « لا يمكننى أن أجد إنسانا على وجه الأرض قد كتب أشعاراً كهذه » .

وعلى أية حال فلقد لعبت المجلات الأدبية شوطاً مرموقاً فى ميدان النقد فى أمريكا إذ أفسحت المجال لنقاد الجنوب أن يعبروا عن آرائهم الأدبية . وهذه المجلات لها قيمتها فى مجال النقد الأدبى وهى « سذيرن رڤيو »[٣] التى ظهرت سنة ١٩٣٥ و« كنيون رڤيو»[٤] التى ظهرت سنة ١٩٣٩ و« سوانى رڤيو»[٥] سنة ١٩٤٤ .

وقد تزعم رانسوم جماعة النقاد السالفة الذكر ؛ وهو رجل معروف بسعة اطلاعه وعلمه ، ويتفق مع إليوت فى فكرته عن التقاليد وفى تقييمه للمدرسة الميتافيزيقية فى الشعر وفى احيائه لجون درايدن . إلا أنه يختلف اختلافاً بيناً عن إليوت فى محاولاته لبعث تراث ملتون الذى اتهمه إليوت بالافتعال والبريق

(١) Ezra Pound.
(٢) Wyndham Lewis.
(٣) "Southern Review".
(٤) "Kenyon Review".
(٥) "Sewanee Review".

الخارجى . وقد بنى رانسوم مناهجه فى النقد على أساس الدراسة التفصيلية للنسق الشعرى وصلته بتسلسل الأفكار ووضوحها . وهو يهدف إلى الوصول إلى القضايا المنطقية التى يسوقها إلينا الشاعر فى أبياته معتمداً فى ذلك اعتماداً كلياً على التركيب اللغوى للنصوص الأدبية . ومع أن هذا الاتجاه قد يبدو فى مظهره قريب الشبه من مدرسة كمبريدج التحليلية فى النقد، وهى التى تزعمها الدكتور رتشاردز : إلا أن هذه المدرسة لا تهتم كثيراً بالتسلسل المنطقى للأفكار المتضمنة فى النصوص الأدبية بقدر ما ركزت جهودها حول دراسة النواحى النفسية المصاحبة للنصوص الجيدة من راحة ورضى وتوازن سيكولوجى وعقلى .

أما العضو العامل فى هذه الجماعة فهو كلينث بروكس وهو أكثر أفرادها تأثراً بالاتجاهات النقدية عند إليوت . ولعلنا لا نعدو الحقيقة إن قلنا إن بروكس هو الذى أخذ على عاتقه تطبيق الاتجاهات الفكرية لهذه الجماعة على محيط الأدب الإنجليزى . فلقد كتب عام ١٩٣٩ كتابا عن « الشعر الحديث والتقاليد »[1] وفيه اتبع نفس المنهاج الذى ذهب إليه إليوت فى تقييم الأدب وبخاصة فى مضمار الشعر . وهو معروف بدقة ملاحظته وفطنته وقوة حافظته وبصيرته العميقة النفاذة إلى الأعماق . ولهذا كان لآرائه النقدية صدى عميق فى نفوس القراء . فلقد كتب كثيراً لإيضاح آراء إليوت وأشعاره . هذا إلى أنه تعرض أيضاً للدكتور چونسون الناقد الإنجليزى فى القرن الثامن عشر ، كما تعرض أيضاً لتوماس هاردى الكاتب الإنجليزى وييتس الشاعر الأيرلندى وغيرهم أمثال بوب وجراى ووردزورث وكيتس وتنيسون . ونجد بروكس يبذل قصارى جهده فى علاج إنتاج هؤلاء الكتاب لإظهار مواضع السخرية والهجاء فيه . كما أفسح المجال أيضا لتبيان مواطن الغموض والأسباب المؤدية له وما يترتب على ذلك من لبس وارتباك . ولدراساته عن الرمزية أثرها العميق فى إيضاح الاتجاهات الأدبية التى تعرض لها فى العصر الحديث .

---

(١) Cleanth Brooks's "Modern Poetry and the Tradition".

الباب الثانى

إليوت الشاعر

الفصل الثامن

الاتجاهات الرمزية والتصويرية فى شعر إليوت

« الناس يغدون ويمرحون ، لكن سكرة الموت قابعة أمامهم . »
إليوت : « الرباعيات الأربع »

لقد ظهر ولع إليوت بالشعر منذ حداثته وكانت أول قصيدة أعجب بها هى رباعيات عمر بن الخيام التى ألمّ بها وهو فى الرابعة عشر من عمره ، وتبع ذلك قراءته للشعراء الميتافيزيقيين الذين ظهروا فى القرن السابع عشر فى إنجلترا ثم شعراء الرمزية فى القرن التاسع عشر فى فرنسا . ومما جذب انتباهه إلى الحركة الرمزية فى فرنسا ظهور كتاب عن « الحركة الرمزية فى الأدب » لمؤلفه آرثر سيمونز وذلك حينما أعيد طبعه سنة ١٩٠٨ (فلقد ظهر أولاً سنة ١٨٩٩) وقد قرأه إليوت وألمّ بتفاصيله . وحين تولى تحرير مجلة (الكريتيريون) كتب فى عددها الصادر فى يناير سنة ١٩٣٠ يقول فى هذا الصدد :

« إننى مدين لمستر سيمونز بالشىء الكثير . فلولا قراءة كتابه لما سمعت عن "لافورج" و " ريمبو " سنة ١٩٠٨ ؛ ومن المحتمل ألا أكون قد بدأت بعد فى قراءة ڤيرلان ؛ ولولاقراءتى لڤيرلان لما سمعت قط عن كوربيير . ولهذا فكتاب سيمونز هو أحد تلك الكتب التى أثرت فى مجرى حياتى »(١).

لعلنا نلمح آثار هذه الحركة الفرنسية فى الأشعار الأولى لإليوت وبخاصة

(١) "I owe Mr. Symons a great debt. But for having read his book I should not, in the year 1908, have heard of Laforgue and Rimbaud; I should probably not have begun to read Verlaine; and but for reading Verlaine, I should not have heard of Corbière. So the Symons book is one of those which have affected the course of my life".

T.S. Eliot, "A Review of 'Baudelaire and the Symbolists' by Peter Quennell," *The Criterion*, January 1930, p. 357.

فى القصائد التى ظهرت على صفحات المجلة الأدبية لجامعة هارفارد التى لم تنشر بعد فى أى ديوان له ، إذ يقول فى قصيدته التى أطلق عليها اسم « الضغينة » .

« ها هى الحياة بحقارتها وشوائبها القليلة
بفتورها وتأنقها ومراودتها ،
تنتظر (كلاً منا) »[١] .

فلقد كتب شعراء الرمزية فى فرنسا من قبل عن سأم الحياة وما أطلقوا عليه اسم « تراجيديا الوجود » ، وأفاضوا فى تبيان مظاهر الضيق النفسى ، والفتور الذى ينتابنا بين الفينة والأخرى ، ثم كل ما من شأنه تعكير صفو البشر من عقد مكبوتة ، ونوايا شريرة ، وآلام مريرة .

وهنالك حركة أدبية أخرى تأثر بها إليوت وإن كان أثرها مقصوراً على مستهل حياته الشعرية وهى الحركة التصويرية[٢] التى وضع أساسها الفيلسوف والشاعر الناقد ت . إ . هيوم[٣] الذى التقى بغيره من الكتاب والشعراء فى نادى الشعر فى حى (سوهو) بلندن مساء كل يوم أربعاء . وهنالك تبادل معهم الآراء بعد الاستماع لقراءة الشعر . وفى الخامس والعشرين من مارس سنة ١٩٠٩ كوّن هيوم جماعة من الشعراء تضم فلنت[٤] وجوزيف كامبل[٥] ومس فلورنس فار[٦] . وفى الثانى والعشرين من إبريل فى نفس السنة انضم إليهم الشاعر الأمريكى إزرا باوند[٧] ، وفى عيد الميلاد سنة ١٩٠٩ أصدروا كتيباً يضم بعض القصائد لهؤلاء الشعراء الذين أطلق عليهم باوند اسم التصويريين . ونظراً للصلة الوثيقة التى توطدت

---

(١) "And life, a little bald and gray,
Languid, fastidious, and bland,
Waits."
T.S. Eliot, "Spleen", *Harvard Advocate*, a photostatic copy from the Library of Harvard University, January 26, 1910, p. 114.

(٢) The Imagist Movement.

(٣) T.E. Hulme.

(٤) Flint.

(٥) Joseph Campbell.

(٦) Miss Florence Farr.

(٧) Ezra Pound.

أواصرها بين باوند وإليوت فى هذه الفترة فقد عرف الأخير الشيء الكثير عن هذه الحركة الأدبية التى تمخضت عن الإيمان الشديد بأهمية « التكنيك » فى الشعر وكذلك الإيقاع الموسيقى الذى يعبر عن مناطق الوجدان والاهتمام أيضاً بالوزن والنسق والبعد عن المصطلحات المتواردة التى تلوكها الألسن فى كل مناسبة .

لكن إليوت سرعان ما ضاق ذرعاً بهذه الحركة الأخيرة ، فتركها إلى غير رجعة ؛ إذ أنها وقفت حائلاً بينه وبين شغفه بالتعبير الحر عن الصورة الشعرية «البانورامية» التى تعكس فى ثنايا مكوناتها عناصر جوهرية عن حقيقتى الحياة والموت ومستويات الرؤيا والشفافية النفسية . ولعلنا نلحظ ذلك فى القصائد المشهورة التالية .

* * *

أغنية الحب لألفريد بروفروك[١]

ليست هذه أغنية بالمعنى المتعارف عليه إذ هى بالأحرى خواطر تجول فى ذهن بروفروك صاحب الشخصية التراجيدية ؛ فهو متألم غاية الألم لعجزه عن تحقيق رغباته وطموحه ومثله العليا . إنه رجل متردد إلى أبعد حد ، كما يتضح لنا فى سياق القصيدة ، إذ يقول :

« دعنا نمضى إذن : سوياً
حينما تنتشر ظلمة الليل تحت صفحة السماء ،
كمريض مخدّر قد استلقى على منضدة العمليات »[٢] .

وقد يتبادر إلى أذهاننا لأول وهلة أن هذا الحوار قائم بين شخصيتين مختلفتين ، إنه فى الحقيقة حوار بين الأنا[٣] والهى[٤] لنفس الشخص (وهو بروفروك) ،

---

(١) "The Love Song of J. Alfred Prufrock".
يجد القارئ نصوصاً أخرى مترجمة من هذه القصيدة والقصائد التالية تحت عنوان « نصوص مختارة من مؤلفات إليوت » فى الجزء الأخير من هذا الكتاب .

(٢) "Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etheirsed upon a table."
T.S. Eliot, *Collected Poems* : 1909-1935. London, 1958, p. 11.

(٣) The Ego.

(٤) The Id.

أو بين الشعور واللاشعور ، أو بين العقل الواعى المفكر وبين الذات الدفينة المختبئة فى بواطن النفس غير الواعية حيث الرغبات المكبوتة والدوافع الحبيسة . إنه عاجز عن تحقيق أية رغبة من رغباته ، فبروفرك يعوزه الإقدام . إنه يريد أن يدخل الحانة حيث النساء والخمر ، لكنه يقدّم رجلاً ويؤخر أخرى ، فهو مصاب بداء التردد ، كما تنقصه الشجاعة والقدرة على حل مشاكله العاطفية . إنه يميل إلى الانزواء داخل الطرقات الخاوية ، يسترق السمع لعله يجد صدى لمشكلته عند الآخرين . وهو يحاول جاهداً أن يعلل هذه الأمور كلها وبخاصة تردده المقيت فيختلق الأسباب إلى أن تمر بنفسه موجة من التوبيخ بعد طول الانتظار فيقول : « لا تسأل ماهو ؟ » إذ لا داعى إلى هذا السؤال ، فالخطوة الأمامية التى يخطوها نحو الحانة هى التى تهمنا الآن .

والنتيجة الحتمية لهذه الحالة النفسية أن يترك بروفروك رغما عنه عالم الواقع ليعيش فى عالم الوهم والخيال ، مختلقاً الأعذار الواهية ، إذ يقول :

« أفهل أجرؤ
أن أعكر صفو الكون ؟[١] »

ثم يطمئن نفسه بهذه الكلمات :

« لقد عرفت الناس جميعاً ، عرفتهم كلهم —
كما عرفت الأمسيات وأوقات الصباح وبعد الظهيرة ،
ونضب معين حياتى بملاعق القهوة ؛
إننى أعرف هذه الأصوات التى سرعان ما تتلاشى

---

(١) "Do I dare
Disturb the universe ?"
Ibid., p. 12.

(٢) "For I have known them all already, known them all-
Have known the evenings, mornings, afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons;
I know the voices dying with a dying fall.

أمام أنغام الموسيقى المنبعثة من الحجرة البعيدة .
فكيف أعاود الكرّة إذن ؟[٢] »

لقد فشل بروفروك فى حبه فسئم الحياة الدنيا التى أضحت بالنسبة له مجموعة من أقداح القهوة التى تحتسى ومجموعة أخرى من الأصوات الخافتة . لقد كان بوده أن يدخل الحانة ويقع فى غرام إحدى السيدات اللواتى يترددن عليها ، ولكنه كالمريض الذى أشار إليه إليوت فى مستهل هذه القصيدة غير قادر على الحركة . ترى

« هل لى بعد كل ذلك أن أرى قيمة فعلتى هذه ،
وما جدوى بذل الجهد فى سبيلها ،
بعد غروب الشمس وأفنية المنازل والطرقات المبللة ،
بعد قراءة القصص وتناول أقداح الشاى وظهور الجونلات
التى تجر أذيالها النساء على الأرض الخشبية —
كل هذا ، بل وأكثر منه أيضاً ؟
من العسير أن أفصح عما أعنيه بالضبط ! »[١]

بعد هذه الذكريات التى تمتد به إلى الماضى البعيد يغرق بروفروك فى بحر من التأملات ، فيتصور أنه الأمير هاملت ، ثم يعدل عن هذه الفكرة ويفضل أن يكون بولونيوس نديم الملك (فى مسرحية « هاملت » لشكسبير) ، ذلك أن هاملت متردد مثله ، أما بولونيوس فإنه يسدى النصح والإرشاد لغيره ، وهذا هو ما يحتاج

Beneath the music from a farther room.
So how should I presume ?"
Ibid., p. 13.

(١) "And would it have been worth it, after all,
Would it have been worth while,
After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,
After the novels, after the teacups, after the skirts
that trail along the floor.
And this, and so much more ?
It is impossible to say just what I mean !"
Ibid., p. 14.

إليه بروفروك . وهكذا يستطرد بروفروك فى تأملاته داخل هذا الإطار من المنولوج الداخلى[١] إلى أن يصل إلى الحقيقة المرة . وهى أن هذه الأفكار التى هى بالأحرى هواجس ، تجره وراءها إلى عالم الأحلام ، فلم تحقق له أى شىء من مأربه . فهى تقدم له مأوى مؤقتاً يختبئ فيه بعيداً عن أعين الناس وعالم الواقع بصخبه وضجيجه . فنجده يهرع إليه بكلياته ، حتى إذا ما تبين ضعفه ، عاد القهقرى لا إلى العالم الرحب الفسيح الذى يتسم بالعلاقات الاجتماعية الناضجة ، بل إلى عالم اللاشعور حيث الكبت والعقد النفسية . وهكذا يقف بروفروك فى حيرة بالغة فيتتابه شعور بالنقص :

« أفهل أطرح شعرى إلى الخلف ؟ هل لى أن أتناول خوخة ؟
سأرتدى بنطلوناً من الفانلة البيضاء وأسير على الشاطئ .
لقد سمعت حوريات البحر وهن يناجين الواحدة منهن الأخرى .
لا أخالهن سيناجيننى أيضاً »[٢] .

وهكذا يختلط شعوره بالنقص بأحلام يقظته وبفشله الذريع أمام إيجاد أى توافق بين الحقيقة والخيال ، وبين الرغبة والعمل على تحقيقها ، فيزداد ألمه ولوعته وبخاصة حينما يتبين له ذلك التناقض المرير بين حالته المخزية وعرائس البحر فى مناجاتهن وغنائهن ومرحهن . فنجده يسرع فى هروبه إلى عالم الفانتازيا الأول ليعاود الكرة علّه يستريح نفسياً ولو لبرهة يسيرة . وبعد أن أيقن هذه المرة من خجله الشديد الذى وصل به إلى حد الجبن ، تمنى لنفسه الموت ، فهو السبيل الوحيد أمامه الآن لدفن مشاكله النفسية والعاطفية .

* * *

(١) Interior monologue.

(٢) "Shall I part my hair behind ? Do I dare to eat a peach ?
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing, each to each.
I do not think that they will sing to me."
Ibid., p. 15.

صورة سيدة (١)

أما فى القصيدة التالية التى أطلق عليها إليوت اسم « صورة سيدة » نجد أن الموقف قد تغير ، فإذا بنا نقف أمام سيدة مسنة تحاول أن تكسب ود شاب يافع ، وهو محجم عنها يود أن يتخلص من حبها له . إنها عانس قد تخطت سن الزواج ووجدت فى هذا الشاب فرصة أخيرة لإلقاء شباكها عليها تفلح ، لكنه لم يعرها التفاتاً ، فتحاول أن تجذبه بشتى الطرق والوسائل .

وعلة هذه المعرفة بين الشاب والسيدة المسنة . تلك المعرفة التى لم تصل بعد إلى منزلة الصداقة الكاملة ، أن هناك بون شاسع فى الميول والاتجاهات بالإضافة إلى فارق السن . فلقد تلاقيا أولاً فى الردهة ثم دخلا غرفة استقبالها التى أضاءتها أربعة من الشموع :

« فبين الدخان والضباب بعد ظهيرة يوم من أيام ديسمبر
تجد الموقف وكأنه معد لك — أو كأنه يبدو كذلك —
والسيدة تقول "لقد حجزت هذه الأمسية لك" ؛
الحجرة المعتمة تضيئها أربعة شموع
تعكس على السقف فوق رؤوسنا أربعة دوائر مضيئة ؛
يا له من جو شبيه بقبر جوليت »(٢) .

فالجو المحيط بهما خانق ، والسماء ملبدة بالغيوم ، والحجرة معتمة ، وإن كان المنظر كله يوحى بالشاعرية نظراً لوجود الشموع والزهور ، إلا أنها شاعرية

---

(١) "Portrait of a Lady".

(٢) "Among the smoke and fog of a December afternoon
You have the scene arrange itself — as it will seem to do —
With 'I have saved this afternoon for you';
And four wax candles in the darkened room,
Four rings of light upon the ceiling overhead,
An atmosphere of Juliet's tomb.
Ibid., "Portrait of a Lady," p. 16.

مفتعلة ، فمكونات المنظر فى مجموعها غير متجانسة ، مع أن إليوت أراد أن يخلق جوًّا مسرحياً فى مستهل هذه القصيدة . فالحوار غير مكتمل لأنه قائم فى مخيلة السيدة أى أنه من جانب واحد . أما الشاب فقد قام بالتحليل السيكولوجى ثم التعليق على الموقف فى اقتضاب ، ولكنه فى كل ذلك لم يتمكن من اتخاذ رأى حاسم تجاه السيدة لأنه لا يريد أن يكدر صفوها فى الوقت الذى ينوى فيه جدياً أن يتخلص منها .

إنها تحدثه عن موسيقى شوبان علّه يبدى رغبة فى الاستماع إليها ، لكنه سرعان ما يضيق بصوتها الأجش ، فيقول :

« دعينا نستنشق عبير الهواء خلال نشوة هذا التبغ
دعينا نشيد بهذه الآثار
ونتناقش حول الأحداث الأخيرة
ونضبط ساعاتنا وفق الساعات العامة
ثم نجلس نصف ساعة لنتناول شرابنا »[1] .

وبالرغم من توسلاتها له فإنه لم يذعن لها ، ولم يبد أى استعداد للشفقة عليها ، فهو مؤمن فى قرارة نفسه بصلابة رأيه ، قد يجنح أحياناً إلى التيه والكبرياء ، وهى صاغرة لأوامره ، ورهن إشارته ، وطوع بنانه . والمشكلة فى نظره الآن آخذة فى التبلور تدريجاً ، فهو يود أن يقطع علاقته بها نهائياً ، ولكن كيف السبيل ؟ إنه يوهمها بأنه سيقوم برحلة طويلة فى ربوع أوربا ، وهى لا تعرف شيئاً عن مصير الصلة التى بينهما ، فتردد هذه الألفاظ فى حشرجة خافتة مريرة :

---

(١) "Let us take the air, in a tobacco trance,
Admire the monuments,
Discuss the late events,
Correct our watches by the public clocks.
Then sit for half an hour and drink our bocks".
Ibid., p. 17.

« فى ليلة من ليالى أكتوبر الحالكة عدت إلى منزلى كعادتى
وقد انتابنى إحساس بوعكة طفيفة
وصعدت درج السلم وأدرت مقبض الباب
وشعرت فى الحال كأننى صعدت على ركبتى ويداى .
« أفهل سترحل إلى الخارج ، ولكن متى ستعود ؟
إنه لسؤال عديم الجدوى .
فأنت لا تعرف وقت عودتك ،
على أية حال ستتعلم الكثير من ترحالك
وأنا هنا ألقى بابتسامتى المتثاقلة على هذه القطع الأثرية[١] » .

وهكذا هدأت العاصفة بعض الشىء وبخاصة بعد أن وعدها بأنه سيكتب لها كلمة أثناء رحلته ، ثم يتركها ويمضى إلى حال سبيله ؛ فتنفصم عرى هذه المعرفة التى لم تتوطد بعد ، ويشعر الشاب بعد ذلك بأنه حر طليق ، وتطوف بخاطره فكرة عارضة لا تلبث أن تسيطر عليه ، فقد تموت هذه السيدة لتقدمها فى السن :

« حسناً ! وما عساها أن تعاجلها المنية بعد الظهيرة
فى يوم حالك ملىء بالدخان ، وأمسية وردية تميل إلى الاصفرار
تموت ثم تتركنى جالساً وقد أمسكت بقلمى
والدخان ينحدر رويداً من أسطح المنازل ؛

(١) "The October night comes down; returning as before
Except for a slight sensation of being ill at ease
I mount the stairs and turn the handle of the door
And feel as if I had mounted on my hands and knees.
'And so you are going abroad; and when do you return ?
But that's a useless question.
You hardly know when you are coming back,
You will find so much to learn.'
My smile falls heavily among the bric-à-brac."
Ibid., p. 19.

وقد انتابني الشك ، فلم أعرف
ما عسى أن أحس به أو ما بالى قد فهمته
ربما كنت حكيما أم أحمقا ، متريثا أم متهوراً . . .
أليست النصرة حليفتها بعد كل ذلك ؟
لقد أفلحت هذه النبرات الموسيقية لأنها تنم عن حزن
ولأننا الآن نتحدث عن الموت —
ترى هل يحق لى أن أبتسم ؟ »[١]

وإلى هذا الحد الذى تنتهى عنده القصيدة نجد أن الشاب قد ارتضى لنفسه هذه الخاتمة كما ارتضى لصاحبته تلك الفاجعة بعد أن ارتسمها فى مخيلته . وهكذا سلبته هذه السيدة القدرة على الابتسامة لأنها أفلحت فى خلق جو بائس حوله ، ولهذا كانت للنبرات الموسيقية الحزينة وقع ألم فى نفسه . كما أن قراره الذى اتخذه إزاءها : ترى هل كان حكيماً أو أحمقاً ، متريثاً أو متهوراً فى ذلك ؟ إنها قد نجحت فى خلق تلك الحيرة التى خلفتها له ، فلم يهنأ بحريته التى كان ينشدها بعد فراقه لها ، ولم يستمتع بذلك الأمل المعقود حول رحلته الطويلة فى ربوع أوربا .

---

(١) "Well ! and what if she should die some afternoon,
Afternoon grey and smoky, evening yellow and rose;
Should die and leave me sitting pen in hand
With the smoke coming down above the housetops;
Doubtful, for a while
Not knowing what to feel or if I understand
Orwhether wise or foolish, tardy or too soon ..
Would she not have the advantage, after all ?
This music is successful with a 'dying fall'
Now that we talk of dying —
And should I have the right to smile ?"
Ibid., p. 20.

الفصل التاسع

خواطر في ليلة عاصفة (١)

هذه خواطر شاب يعيش فى مدينة كبيرة ، قضى أمسيته مع رفقائه وعاد بعد منتصف الليل إلى منزله ، يتلمس طريقه ، ويحس بالوحدة والسأم ، وذكريات الماضى تتوارد الى خاطره ، ثم تتزاحم وتتقاتل فى سرعة خاطفة .

« إذ ينبعث من الذاكرة كل ما هو سام وجاف
أمور متزاحمة ملتوية ؛
كغصن بان مال على الشاطئ
الفاكهة الملساء قد التهمناها ، والقوم قد تهذبوا
كأن العالم قد أفصح
عن مكنونات هيكله ،
ذلك الهيكل الصلب بلونه الأبيض
فى فناء المصنع زنبرك مكسور .
الصدأ العالق بالشكل الذى خلفته القوة من ورائها
صلباً مجعداً ومتوثباً »(٢) .

---

(١) "Rhapsody on a Windy Night"

(٢) "The memory throws up high and dry
A crowd of twisted things;
A twisted branch upon the beach
Eaten smooth, and polished
As if the world gave up
The secret of its skeleton,
Stiff and white.
A broken spring in a factory yard,
Rust that clings to the form that the strength has left
Hard and curled and ready to snap."
Ibid., "Rhapsody on a Windy Night," pp. 24-25.

هذه الخواطر ليست مترابطة . فهى تتسم بالنزعة السيريالية فى مضمونها وجوهرها ، تنبع من أعماق اللاشعور ، وتعبر تعبيراً صادقاً عن مكنونات النفس وعن الرغبات الدفينة التى كثيراً ما تغوص فى أغوار العقل الباطن لتستقر هنالك إلى أن تحين الفرصة فتهم بالاندفاع إلى الشعور . فهى لهذا ترجمة أمينة لميولنا الغريزية التى لا تخضع لسلطان العقل أو الحكمة المنطقية من مقدمات أو فروض ونتائج لازمة عنها ، أى أنها لا تخضع لقانون الحتمية . وهى فى فطريتها بعيدة كل البعد عن تحكم العرف والتقاليد الاجتماعية . فهى تنقلنا إلى محيط مكتظ بالانفعالات المتضاربة ، تزدحم فيه الذكريات ، وتختلط فيه الخواطر العابرة التى تنتقل بنا من الفاكهة الغضة إلى العالم الرحب الفسيح الملىء بالغموض والأسرار ، ومن المصنع إلى القوة الهائلة المحركة له ، وهكذا :

« تعاوده الذكريات
عن الجيرانيوم [1] الجافة وقد غابت الشمس
وعلقت الرمال بالفجوات
وانبعثت رائحة أبو فروة من الطرقات ،
ورائحة السيدات من الحجرات ذات النوافذ الخشبية ،
والسجاير فى الممرات
والكوكتيل فى الحانات »[2] .

كل هذا والشاب يتابع مسيره فى خطى متثاقلة نحو مسكنه ، فترتسم أمام

(١) نبات الخبيزة الإفرنجية .
(٢)

"The reminiscence comes
Of sunless dry geraniums
And dust in crevices,
Smells of chestnuts in the streets,
And female smells in shuttered rooms,
And cigarettes in corridors
And cocktail smells in bars."
Ibid., p. 26.

مخيلته هذه الصور المتلاحقة التى تعكس وراءها سلسلة طويلة من المرئيات ، وتبين لنا فى لمحات خاطفة ذلك القطاع الواقعى المتصل بحياتنا اليومية وخبراتنا العادية . وهذه الخبرات الواقعية من حفلات الكوكتيل والسجاير والنساء والزهور وغيرها قد عرفها هذا الشاب عن قرب ، فهو يعيش وسط المدينة ، لا فى عزلة مقيتة كما رأينا فى تعرضنا لشخصية بروفروك ، بل إنه يحيا فى تفاعل إيجابى مع كل ما يحيط به من ألوان المتعة الحسية . وما هى إلا لحظات حتى يصل إلى منزله قبيل مطلع الفجر ، ويتصور أن :

« المصباح يخاطبه قائلاً
الساعة الآن الرابعة
ها هو رقم المنزل على الباب .
يا لها من ذكريات !
المفتاح معك ،
والمصباح الصغير قد ألقى دائرة ضوئية على درج السلم .
هلم بالصعود .
فالفراش معد ؛ وفرشاة الأسنان معلقة على الحائط ،
وعليك أن تخلع نعليك عند الباب ، ثم تنام ، وتستعد لملاقاة الحياة »[1].

وهكذا يستقبل يومه التالى ، ويعاود نفس الكرّة فى روتينية مملة ؛ تتقاذفه الحانات ، ويفرغ من هذا الكأس ليلتهم غيره علّه ينسى أو يتناسى كل ما من

---

(١) "The lamp said,
'Four o'clock,
Here is the number on the door,
Memory !
You have the key,
The little lamp spreads ring on the stair.
Mount.
The bed is open; the tooth-brush hangs on the wall,
Put your shoes at the door ,sleep, prepare for life."
Ibid.

شأنه تحكير صفوه وسط خضم هذه المدن الصناعية الكبيرة التى تموج بضجيج الآلات وصخب المارة من السكان ، حتى إذا ما استرد مشاعره وأفاق إلى نفسه ثانية ، عاوده الشوق والحنين إلى ذكريات الماضى . ويخرج من هذا المعترك ليصدم بالحقيقة الراهنة من التكرار البغيض لحياته اليومية . فيقف أمام هذه الحقيقة دون حراك ، إذ أنه لا يملك تغييرها وليس فى مقدوره أن يحيد عنها قيد أنملة .

وتعلل لنا هذه القصيدة ذلك الترابط الوثيق بين الفرد والمجتمع . وينم هذا الترابط عن وجود مشكلات شتى تنعكس بدورها على حالات الأفراد النفسية والاجتماعية ، فالمؤثرات البيئية تمثل خطراً جسيما فى تشكيل الأفراد والجماعات ، هذا بالإضافة إلى الانحرافات المتعددة الناتجة عن سوء التوجيه مما أدى إلى تراكم العقد النفسية وتعقد الشخصية إلى أبعد حد .

* * *

الفتاة الباكية الصغيرة[1]

بعد القصيدة السالفة يترك إليوت ، ولو إلى حين ، هذا الجو المكفهر بعقده وانحرافاته لينقلنا إلى عالم الحب والفن فى قصيدته التى أطلق عليها اسم « الفتاة الباكية الصغيرة » .

وتدور أحداث هذه القصيدة حول تمثال فتاة باكية فى إحدى متاحف إيطاليا كان إليوت قد سمع عنه ، ولما زار إيطاليا سنة ١٩١١ حاول أن يشاهد هذا التمثال وبحث عنه طويلاً دون جدوى . إن الفتاة تبكى لأن حبيبها سيبتعد عنها ، ففى الفراق لوعة وأسى . وها هو الموقف كما تخيله إليوت :

« وهكذا سيتركها حبيبها
وهى واقفة بائسة
سيفارقها
كما تفارق الروح الجسد وتتركه مهلهلاً مرضوضاً
أو كما يترك العقل ذلك الجسم الذى عاش فى كنفه .
سأحاول أن أجد طريقة ميسورة
فى حذق لا يجارى ،
طريقة نتفهمها معاً ،
لا تتعدى الابتسامة البسيطة وتشابك الأيدى بعد فقدان الثقة »[2] .

---

(١) "La Figlia Che Piange"

(٢) "So I would have had him leave,
So I would have had her stand and grieve,
So he would have left
As the soul leaves the body torn and bruised,
As the mind deserts the body it has used.
I should find
Some way incomparably light and deft,
Some way we both should understand,
Simple and faithless as a smile and shake of the hand."
Ibid., "La Figlia Che Piange," p. 34.

إن إليوت يحاول فى ثنايا هذه الأبيات أن يجعل للعقل مكاناً فى تصرفاتنا العاطفية فهو لا يؤمن بذلك الاستسلام المطلق لحدة الوجدان والاستجابة الكلية لرغباتنا القلبية ونزواتنا الشعورية . إنه يؤمن بالمشاركة الوجدانية المبنية على الفهم المتبادل ، ولا يتعدى ذلك الابتسامة الرقيقة وتشابك الأيدى فى غير ضعة . ومن ثم يستطرد الشاعر قائلاً :

« لقد أدارت الفتاة ظهرها . وكان الجو خريفاً ،
وتملك منظرها هذا على مخيلتى أياماً عديدة ،
أياماً متتالية وساعات طوالاً !
وقد انساب شعرها على ذراعيها وهى ممسكة بالورود .
ترى كيف قضت وقتها مع صاحبها !
لو كان أمرها كذلك لفقدتُ لذة الإيماءة والفضول .
هذه التأملات ما زالت تدهشنى أحياناً
بين حيرتى فى منتصف الليل وراحتى وقت الظهيرة »[1] .

هذا هو المنظر كما تخيله الشاعر وكما علق بذهنه مدة أيام متتالية ، فملك عليه لبه وفؤاده ، ومصدر دهشته هو أن سلوكنا قد يبدو غريباً شاذاً أحياناً ، فالفتاة قد أدارت ظهرها فى إحجام دون مبرر بالرغم من بكائها لفراقه .

* * *

(١) "She turned away, but with the autumn weather
Compelled my imagination many days,
Many days and many hours :
Her hair over her arms and her arms full of flowers.
And I wonder how they should have been together !
I should have lost a gesture and a pose.
Sometimes these cogitations still amaze
The troubled midnight and the noon's repose".
Ibid.

بعد هذه القصيدة المليئة بحيوية الشباب ومرحه وأحزانه وانفعالاته الصاخبة يتحول إليوت إلى نقد المهيمنين على الدين في قصيدتيه « عجل البحر »[١] و « صلاة مستر إليوت فى صبيحة يوم الأحد »[٢] ، إذ يقول :

« إن عجل البحر يقضى يومه فى نعاس ؛
ويبحث عن قوته بالليل ؛
هكذا تتحقق الإرادة الإلهية بطريقة خفية —
لكن الكنيسة تطعم وهى تغط فى سبات عميق » [٣].

إن هذا الحيوان يبحث عن قوت يومه بغض النظر عن الوقت الذى يقوم فيه برحلاته وتجواله. أما معظم رجال الكنيسة فيقدم لهم الطعام والشراب دون أى عناء . لقد شغلهم جريهم وراء المادة عن افتقاد النفوس الضالة . ولسنا نذهب إلى مدى بعيد إذ فى فناء الكنيسة :

« يعيش النحل على امتداد سور الحديقة
يمرق بشعيراته وبطونه
بين أعضاء التذكير والتأنيث
هذا هو العمل المحبب لشغالة النحل » . [٤]

فالنحل يطير بين الزهور ويجمع رحيقها ويحوله إلى عسل شهى ، أما غالبية رجال

---

(١) "The Hippopotamus"

(٢) "Mr. Eliot's Sunday Morning Service"

(٣) "The hippopotamus's day
Is passed in sleep; at night he hunts;
God works in a mysterious way —
The Church can sleep and feed at once."
Ibid., "The Hippopotamus," pp. 49-50.

(٤) "Along the garden-wall the bees
With hairy bellies pass between
The staminate and pistillate,
Blest office of the epicene."
Ibid., "Mr. Eliot's Sunday Morning Service," p. 56.

الدين فقد شغلتهم أمور الدنيا عن مهمتهم الأصلية وهى الخدمة الروحية

* * *

بيربانك ومعه بايديكار : بليشتان ومعه سيجارته[١] .

كان طبيعى بعد القصيدتين السالفتين أن يكتب إليوت عن مشكلة تغلغل المادية فى النفوس ، وما أعقب ذلك من ضعف المستوى الخلقى ، وفقدان القيم الروحية فى المجتمع الحديث . وفى قصيدته التى أطلق عليها « بيربانك ومعه بايديكار : بليشتان ومعه سيجارته » يضيف إليوت إلى ما تقدم اضمحلال النزعات الفنية فى عصرنا الحاضر متخذاً البندقية مثالاً له فى هذا المضمار . فبعد أن كانت البندقية تزخر بالفنانين العظام ، أصبحت مركزاً للتجارة والسياحة وموطناً للعشاق الذين يقضون أوقاتهم فى التنقل بين خرير جداولها ، فها هو :

« بيربانك قد عبر القنطرة الصغيرة

ونزل فى الفندق الصغير ؛

ووصلت إليه الأميرة فولوبين ،

وقضيا وقتهما سوياً إلى أن وقع فى حبها »[٢] .

وبيربانك هذا سائح أمريكى قدم إلى البندقية ليقضى فيها بعض الوقت فى فندق صغير يطل على إحدى بحيراتها حيث الجندولا تمخر العباب . وبالرغم من أنه وقع فى حبائل الأميرة فولوبين إلا أنها لم تستمر معه طويلاً إذ استهل حديثه معها عن الفنون وقيمتها فى تربية الذوق السليم ، فضاقت به ذرعاً وتعلقت بشخص آخر يدعى السير فيرديناند كلين[٣] الذى يفوق بيربانك فى غناه

(١) "Burbank with a Basedcker :
Bleistein with a Cigar."

(٢) "Burbank crossed a little bridge
Descending at a small hotel;
Princess Volupine arrived,
They were together, and he fell.'
Ibid., "Burbank with a Baedeker : Bleistein with a Cigar," p. 40.

(٣) Sir Ferdinand Klein.

فهو يهودى يدخر الكثير من الأموال .

أما بليشتان فهو تاجر متنقل لا يهمه من البندقية وغيرها سوى رواج بضاعته ، وهو على النقيض من بير بانك لا يعرف شيئاً عن الفن بالرغم من أنه قضى وقتاً طويلاً فى البندقية ، فهو يمثل حب المال بأجلى معانيه . وفى الطرف الآخر نجد بير بانك صاحب القيم والمبادئ ، وإن كان قد فشل فى حبه فذلك مرده إلى سوء تصرفه .

وأمام الجشع المادى الذى يتركز فى السير فيرديناند كلين

« يتلاشى الدخان المتصاعد من شمعة

الزمن »[1] .

وهذه الشمعة آخذة فى الزوال بلا محالة وبخاصة تحت ضغط هذا الصراع المرير بين القيم المختلفة .

---

(١) "The smoky candle end of time
Declines."
Ibid.; p. 41.

الفصل العاشر

جيرنتيون (١)

ويتضح لنا تشعب القيم العديدة فى القصيدة التى أطلق عليها إليوت اسم « جيرنتيون » أى الرجل الهرم . وجيرنتيون هذا قد فقد متعة الحياة و بهجتها وانزوى فى ركن من أركان حجرته يستمع إلى صبى صغير يقرأ له كل ما يهمه من أمور وأخبار لأنه ضرير . وفى هذه القصيدة أيضاً كما رأينا فى « بروفروك » يتخذ إليوت المنولوج أساساً لمناهجه فتنساب المشاعر والذكريات فى تلقائية محببة نستشف من ورائها كل ما يدور بخلد هذا العجوز المنطوى على نفسه :

« إننى أحياها هنا كرجل مسن فى شهر من شهور الجفاف
يقرأ لى صبى ، وأنتظر هطول الأمطار .
لم يكن لى نصيب أن أختبر حمية المداخل
والمعارك حيث الأمطار الدافئة
فلم أركض فى المستنقعات المالحة رافعاً سيفى ،
وقد نال منى الذباب ،
إن منزلى قديم متداعى »(٢)

إن هذا المنزل قد تداعى كتلك المدنية الحديثة التى يحيا جيرنتيون فى وسطها ،

(١) "Gerontion"

(٢) "Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain.
I was neither at the hot gates
Nor fought in the warm rain
Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,
Bitten by flies, fought.
My house is a decayed house."
Ibid., "Gerontion", p. 37.

هى الأخرى آخذه فى الاضمحلال والتداعى . إن إليوت بعد أن ركز اهتمامه على ضعف القيمة الفنية فى المجتمع الحديث كما رأينا فى قصيدة « بير بانك ومعه بايديكار : بليشتان ومعه سيجارته » قد تحول فى « جيرونتيون » إلى الحديث عن اضمحلال القيم الروحية فى مجتمعنا الحاضر . إنه هنا يسخر من جيرنتيون الذى قضى حياة كلها فتور فلم يعرف للقيم الأخلاقية أى معنى أو مغزى ، كما أن خبرته محدودة للغاية فلم يشترك فى الحروب والمعارك . فهو والحال كذلك لم يذق طعم الحياة العملية بحلوها ومرها ، هذا بالإضافة إلى أن القيم العليا كانت عارضة بالنسبة له ، فهو لا يعرف عن كنهها شيئاً ، بل وجه اهتمامه إلى محيطه الضيق الذى يحيا فى وسطه ، وهى البيئة المحدودة التى حوله والتى تتكون من :

« ماعز يسعل أثناء الليل فى الحقل المرتفع ؛
وصخور وطحالب ونباتات طفيلية وحديد .
وسيدة تعمل فى المطبخ ، وتعد الشاى .
وتعطس فى الماء ، وتنظف البالوعة النكدة »[1] .

هذه هى العناصر التى تكون فى مجموعها العالم الصغير الذى يعيش فيه جيرنتيون ، وهو عالم يتسم بطابع العزلة والقيم العارضة المتصارعة التى تولد الحيرة النفسية وعدم الاستقرار ، كما يتسم أيضاً بالفتور العاطفى والجدب الانفعالى . تلك هى مكونات الحياة السلبية التى يحياها جيرنتيون . وفى وسط هذا القحط المخيم على كل الأرجاء ينذوى جيرنتيون فى ركن من أركان حجرته وينتظر هطول الأمطار فهذا هو كل ما فى مقدوره أن يقدم عليه . إن هى إلا حياة جافة قد خلت خلواً تاماً من الفكرة الأصيلة والعاطفة الأمينة .

---

(١) "The goat coughs at night in the field overhead;
Rocks, moss, stonecrop, iron, merds.
The woman keeps the kitchen, makes tea,
Sneezes at evening, poking the peevish gutter."
Ibid

وبعد أن استقر صاحبنا فى زاوية الحجرة أخذ الفتى الصغير يطالع له بعض مقتطفات من كتب التاريخ عن سير الأبطال والأحداث العظيمة فى الماضى ، فاكتسب بذلك حصيلة فكرية وثروة عقلية بعد أن اطلع على نفائس الماضى بتراثه العظيم :

« وبعد كل هذه المعرفة ، أى عذر تلتمسه ؟ عليك أن تفكر الآن
فى التاريخ وفى دهاء فروعه ، وفى تدابيره
ونتائجه ، فقد يخدعك مخادع بطموحه النادر
ويرشدك بوحى من خيلائه . . .
أذكر جيداً أننا لن ننجح بواسطة الخوف أو الشجاعة .
فنحن نعلى من شأن الرذائل ونمجدها على أنها أعمال بطولية .
ونقحم علينا الفضائل خوفاً من الجرائم الفاضحة .
هذه العبرات قد تساقطت من شجرة الحنق » [١].

بعد هذا الخداع الحسى والنفسى بل والعقلى أيضاً ، ذلك الخداع الذى يحيا فى وسطه الكثير من الباحثين الذين تقودهم الرغبة الجامحة نحو المجد والعظمة والتيه والكبرياء ، علينا أن ندقق جيداً فيما عسى أن نختاره . هذا إلى أن فرص الخير والشر وحالات العقاب والثواب والنظرة الصحيحة المدققة لكل ما يعترضنا من أمور ، الفاحصة لكل ما يدور بخلدنا وما يعترض طريقنا ، تلك النظرة الموضوعية البعيدة عن الخوف الشديد من المجتمع والرأى العام ، هذه كلها

---

(١) "After such knowledge, what forgiveness ? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors
And issues, deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities. .... Think
Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
Are fathered by our heroism. Virtues
Are forced upon us by our impudent crimes
These tears are shaken from the wrath-bearing tree."
Ibid., p. 38.

قد تتبعها إليوت إلى أن وصل إلى جذورها الأولى التى تمركزت فى « شجرة الحنق » وهى الشجرة التى أكل منها آدم فجلب الشقاء على البشرية جمعاء ، فمنها تصبب العرق، ومنها أذرفت الدموع فى سخاء .

ولا يعنى إليوت من وراء إشارته إلى شجرة آدم فى البيت الأخير أنه يؤمن بالحتمية فالأبيات السابقة بل والقصيدة كلها توضح لنا إيمانه العميق بحرية الاختيار . ولعلنا نستشف من وراء ذلك نظرته الإيجابية إلى التاريخ الذى اتخذه فى الأبيات السالفة مثالاً لاتجاهه الموضوعى فى النقد ، فهو يهدف إلى إعادة تقييم التاريخ على أسس سليمة بعيدة عن النزوات الشخصية والاتجاهات الفردية . وهو يعترف أنه من العسير علينا أن نصل إلى نتيجة سريعة فى هذا المضمار ، إذ يقول :

« تذكر أخيراً
أننا لم نصل إلى نتيجة بعد ، حينما أنذوى
فى بيتى الذى استأجرته . وأخيراً تذكر أيضاً
أننى لم أقدم لك هذا العرض دون غاية فى نفسى
فلم تجلبه لك
الشياطين الجهنمية .
سأريحك من عناء التفكير فى هذا الأمر بكل ما أوتيت
من صدق وأمانة .
فقد كنتُ قريباً من قلبك والآن طرحت خارجاً
ففقدت جمال (الإيمان) لرعبك وفزعك وكثرة فضولك .
وهكذا تخليت عن عاطفتى : ولم أحتفظ بها
طالما أن كل شىء بالنسبة لك مآ له إلى الفساد ؟
لقد فقدت قدرتى على النظر والشم والسمع والذوق واللمس :

فكيف السبيل إلى الانتفاع بها لأقترب منك ثانية »[1] ؟

يفرّق هنا إليوت بين سبل الإيمان قديماً فى بساطتها وتسليم أهلها لاستجاباتهم الروحية وبين الإيمان فى عصرنا الحاضر وإخضاعه للمقدمات والفروض والحجج والقضايا المنطقية بل والقوانين والمناهج العلمية ، وبهذا ضاع رونقه الذى تجلى فى بساطته . ونتج عن ذلك وجود الرعب الذى أصاب الكثيرين بعد أن فقدوا الإحساس بعظمة الإيمان والتصديق بجبروته . ويرى إليوت أيضاً أنه من العسير علينا أن ندخله فى قلوب النفوس الضالة طالما أن حواسنا قد شوهتها المدنية الحديثة ، وتربعت على عروش قلوبنا اللذة الوقتية العارمة ، وسيطرت على عقولنا الاتجاهات المادية الآلية . فهذه الحواس التى أشار إليها إليوت والتى خضعت لكل هذه الظروف ، قد أصبحت فى نظره فى حيز العدم . إذ كيف السبيل إلى قلب لا يحس ؟ لقد انعدمت الرغبة فى التسليم الجميل بقدرة الخالق جل شأنه ، فكان الفزع ، وكانت الحيرة النفسية ، والشطط الذهنى . وبلبلة الأفكار ، وفساد الحياة وكل ما يتصل بها .

إن هذا الشعاع الوضاء الذى أضاء حياة القدماء بمدنياتهم العظيمة قد ضاع الآن وسط متاهات الإلحاد وموجات الإنحلال والتفكك التى ندعها تمر دون

---

(١) "Think at last
We have not reached conclusion, when I
Stiffen in a rented house. Think at last
I have not made this show purposelessly
And it is not by any concitation
Of the backward devils.
I would meet you upon this honestly.
I that was near your heart was removed therefrom
To lose beauty in terror, terror in inquisition.
I have lost my passion : why should I need to keep it
Since what is kept must be adulterated ?
I have lost my sight, smell, hearning, taste and touch :
How should I use them for your closer contact ?"
Ibid., pp. 38-39.

حكمة ولا روية . وتنحصر مأساة الإنسان فى عصرنا الحاضر فى سلبيته التى يمثلها چيرنتيون وفى ابتعاده عن مشاكل الحياة اللهم إلا ما يمسه شخصياً بطريق مباشر ، وفيما عدا ذلك فهو قابع فى عقر داره يتعلق بآمال واهية بعد أن ملأ قلبه اليأس :

الفصل الحادى عشر

الأرض الخراب [1]

إن الاتجاهات السالفة تمهد لنا الطريق إلى الإلمام بقصيدته المعقدة التى أطلق عليها اسم « الأرض الخراب » ، وفيها كرّس إليوت كل إمكانياته للتعبير عن القضايا الفكرية المتزاحمة التى راودته منذ أمد طويل . فهذه القصيدة تجسم لنا ما نعانيه من يأس وقنوط ، وما نحس به من آمال زائفة ، وبعدٌ عن حقيقة الحياة ، وجهل مطبق بأسرار الكون ، وجوهر الوجود ، وانفصام فى عرى المعارف والمدركات ، وخلط بين الحقيقة والخيال ، واللب والمظهر ، وكنه الأمور وأعراضها الخارجية . ومن الطبيعى أن يتخذ إليوت الرمزية أساساً للتعبير عن هذه القضايا المتشعبة ، كما استعان أيضاً بالصور الشعرية البليغة ، فحددت هذه القضايا ، وأبرزتها أمام القارئ بعد أن صيغت فى قالب موضوعى قوامه التعادل بين الفكر والعاطفة . وأمام هذا التشعب تخطت محاولاته ودراساته فى هذا المضمار ميدان الأدب الإنجليزى لتشمل الفكر العالمى ، شرقياً كان أم غربياً ، قديماً كان أم حديثاً . فهذه القصيدة تتعرض للبشرية جمعاء منذ الخليقة الأولى حتى يومنا هذا ، ومن المعتقدات والمبادئ التى سادت المدنيات العالمية القديمة فى الهند والصين ومصر ومملكتى بابل وأشور إلى الاتجاهات الفلسفية الحديثة فى أوربا .

ولهذا تعد هذه القصيدة بحق من أعظم الأشعار التى كتبت فى عصرنا الحاضر ، فترجمت إلى لغات عديدة ، وبالرغم من مضى سنوات عدة على كتابتها إذ أنها

---

(١) "The Waste Land"

يجد القارىء فى الجزء الأخير من هذا الكتاب تحت عنوان « نصوص مختارة من مؤلفات إليوت » بقية النصوص المكملة لهذه القصيدة فهى مترجمة بأكلها نظراً لأهميتها فى ميدان الشعر الأوربى الحديث

ظهرت عام ١٩٢٢ ، فإنها ما زالت لغزاً محيراً للكثيرين من رجال الفكر والقلم . فلا غرو إذن إن اعترف إليوت فى مذكراته بصعوبة هذه القصيدة إذ قال عنها أنها «قصيدة مهوشة يعوزها التناسق» . [١] وعلى أية حال فلقد كتب إليوت هذه القصيدة فى (لوزان) حينما سافر إليها للاستشفاء فى شتاء عام ١٩٢١ ، وبعد قضاء ثلاثة أشهر جاء إلى باريس ومعه القصيدة وهناك قدّم المخطوط إلى الشاعر الأمريكى « إزرا باوند » لمراجعته ، فقام باوند بحذف ما يقرب من نصفها ، أما النصف الآخر فهو ما نراه متضمناً فى ديوان إليوت . واعترافاً منه بهذا الفضل كتب إليوت هذا الإهداء على صفحتها الأولى :

« إلى إزرا باوند : الذى يفوقنى حذقاً ومهارة »[٢]

ونظراً لتعقيد هذه القصيدة فقد ديلها إليوت بعدة ملاحظات لتساعد القارئ على فهمها وتتبع سياق الأفكار فيها . واعترف فى مستهل هذه الملاحظات بأنه قد استند إلى كتابين هامين اقتبس منهما عدة اتجاهات ومبادئ رمزية ، إذ يقول :

« إن كتاب الآنسة جسى وستون " من الطقس إلى القصة الخيالية " (الذى طبع فى كمبريدج) عن أسطورة الإناء الطاهر لم يوعز إلىّ بعنوان القصيدة فحسب بل وبهيكلها والكثير من رمزيتها العارضة . وفى الحقيقة إننى مدين بالشيء الكثير لكتاب مس وستون فهو الذى سيوضح صعوبات هذه القصيدة بطريقة تفوق ملاحظاتى عنها ؛ وإنى لأذكر هذا الكتاب (بالإضافة إلى المتعة الكبرى فى قراءته) لكل من يظن أن هذا الإيضاح لازم لفهم القصيدة . كما أننى مدين أيضاً بوجه عام إلى كتاب آخر فى علم دراسة الجنس البشرى ، وهو الذى أثر تأثيراً عميقاً فى جيلنا الحاضر ، وأعنى بذلك كتاب " الغصن الذهبى " ؛ فلقد استعملت المجلدين

(١) "A sprawling chaotic poem"
(٢) "For Ezra Pound · il miglior fabbro"

"أدونيس ، آتس ، أوزيريس "بنوع خاص . وسيدرك كل من هو ملم بهذه المؤلفات أن في القصيدة إشارات لحفلات الزرع »[١] .

ولقد قامت مس وستون في كتابها بتتبع المعتقدات الدينية الأولى ووصلت إلى منابعها وأصولها كما تتبعت أيضاً حفلات الزرع وجني الكروم ؛ وهي تكون في مجموعها ما وصل إلينا من ثقافات عن تلك العهود السحيقة . وقد قدمت لنا ذلك كله في أسلوب شيق جميل متخذة المنهاج الأسطوري أساساً لدراستها . وأهم هذه الأساطير هي تلك الأسطورة الخاصة بالملك الصياد[٢] ، ذلك أن أرض هذا الملك قد حلت عليها لعنة السماء كما حلت على سكانها أيضاً وذلك لشرورهم وآثامهم ومعاصيهم ، والزرع أيضاً قد أصابه الجفاف . والحيوانات

---

(١) "Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail legend : 'From Ritual to Romance' (Cambridge). Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself? to any who think such elucidation of the poem worth the trouble. To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean 'The Golden Bough'; I have used especially the two volumes 'Adonis, Attis, Osiris.' Anyone who is acquainted with these two works will immediately recognise in the poem certain references to vegertation ceremonies."

(٢) "The Fisher King"

يقصد بهذا الاسم أيضاً طائر أبو نقار ، واسمه اللاتيني "Alcedo ispida" أو "Alcedo benegalensis" كما ورد في قاموس العلوم الطبية والطبيعية للدكتور محمد شرف .

وهذه التسمية مرادفة أيضاً لكلمة "Kingfisher" ، وقد ورد التعريف الآتي لها في دائرة المعارف البريطانية :

"Alcedo ispida" "Alcedo benegalensis" "Kingfisher"

"The common kingfisher, 'Alcedo ispida', is a beautiful European bird, extending also to northern Africa and southwest Asia .. It plunges into the water for its food, which consists of small fish, crustacea and aquatic insects."

Encyclopaedia Britannica, Published by William Benton, Vol. 13, Edition 1962, p. 395.

وهذا الطائر وهو أبو نقار يطلق عليه أيضاً اسم « الغطيس » ذلك أنه يغطس في الماء لينقض على الأسماك الصغيرة بمنقاره الطويل ويلتهمها .

لا تتوالد ولا تتكاثر . ومالك هذه الأرض وهو الملك الصياد قد أقعده المرض المزمن . وهكذا أصيب كل شيء على هذه الأرض بشلل بغيض . إلا أن هذه اللعنة ، كما ورد فى الأسطورة ، قد تزول إذا ما قام فارس شجاع برحلة طويلة عبر هذه الأرض الجدبة حتى يصل إلى قلعة الملك وهناك تتاح له الفرصة لإلقاء بعض الأسئلة عما يدور بداخل هذه القلعة من فعال رمزية ، فإن وجهها الوجهة المرضية وفهمها فهماً صحيحاً ، تزول اللعنة عن هذه الأرض . وإلاّ استمرت فى قحطها وجدبها .

أما فيما يتعلق بكتاب « الغصن الذهبى » الذى كتبه السير جيمس فريزر ففيه يتعرض الكاتب لآلهة القدماء كالإله تموز عند أهل بابل . والإله أدونيس عند الفينيقيين والإغريق ، والإله أوزيريس عند المصريين القدماء . وكانت هذه الآلهة جميعاً رمزاً لقوى الطبيعة ، فهى التى تتحكم فيها وتخضعها لسلطانها ، كما أنها هى التى تهب الحياة للزرع ، وبواسطتها تتعاقب الفصول فى دورتها المعهودة فتنمو البذور وتترعرع الأثمار . ويقول السير جيمس فريزر فى هذا الصدد :

« إن كهنة مصر قد دأبوا على دفن تماثيل مصغرة للإله أوزيريس مصنوعة من الطمى وحبات القمح . وفى آخر العام أو بعد فترة قصيرة كانوا يجدون بعد استخراجها من باطن الأرض أن القمح قد صار نبتاً وبرز من جسم الإله . وكان القوم يرحبون بهذا النبت على أنه فأل طيب أو بالأحرى على أنه السبب فى نمو الزرع »(١) .

---

(١) "The priests (of Egypt) used to bury effigies of Osiris made of earth and corn. When these effigies were taken up again at the end of the year or of a short interval, the corn would be found to have sprouted from the body of Osiris, and this sprouting of the grain would be hailed as an omen, or rather as the cause, of the growth of the crops."

Sir James Frazer, *The Golden Bough*, Part IV, Vol. II, London, 1936, p. 90.

وبهذه الطريقة يُدفن أوزيريس إله الخصب والنماء داخل باطن الأرض، ويترك ميتاً هناك ، لكنه يحيا بعد فترة وجيزة بعد أن يصير نبتاً فينمو ويترعرع . فهو يموت لكى يحيا ، وفى حياته خضرة نضرة ، وثمار غضة ، وخير للبشرية . فهو إذن واهب الحياة ومجددها . وكانت عبادته تتصل بإقامة الحفلات الطقسية، وفيها يقوم الشبان ببعض الحركات الشاقة الرمزية ، وهذه الحركات تمثل دورة الحياة والموت ثم البعث من جديد . وغالباً ما كانت فكرة التطهير تصاحب هذه الفعال الشاقة ، إذ بعد الانتهاء من هذه الحفلات يخرج الشبان « مطهرين » ومستعدين أيضاً لملاقاة حياة جديدة عمادها الفهم الصحيح والإقدام فى شجاعة على الأعمال البطولية .

وفكرة الموت هذه تختلف فى مضمونها عن الفكرة التى أوردها لنا إليوت فى الاقتباس الذى ظهر فى صدر القصيدة وهو مقتطف من أسطورة « ساتير يكون »(١) للشاعر اللاتينى بيترونيوس(٢) ويقول فيها ترعالكيو(٣) :

« لقد رأيت بمقلتى عيناى سيبل وهى معلقة فى قفص صغير ؛

ولما وجه إليها بعض الصبية المارين هذا السؤال :

ماذا تريدين يا سيبل ؟ أجابتهم بأنها تريد الموت »(٤) .

وسيبل هذه شخصية أسطورية وقع فى حبها أبوللون(٥) إله الموسيقى والتنبؤ عند الإغريق والرومان ، فمنحها القدرة على معرفة المستقبل وحياة مديدة طويلة

---

(١) Satyricon.

(٢) Petronius.

(٣) Trimalchio.

(٤) "Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent : Σίβυλλο τί Θέλεις, respondebat illa : αποθανεια θελνν.
Ibid., "The Waste Land", p. 59.

(٥) Apollo.

تعادل ذرات الرمال التي كانت تحملها في قبضة يدها ، لكنها نسيت أن تطلب منه القدرة على تجدد الحيوية في داخلها ، فذبلت تدريجاً ووهنت صحتها إلى حد أنها تمنت لنفسها الموت .

إن سكان « الأرض الخراب » يتمنون لأنفسهم أيضاً الموت وبخاصة بعد أن ذبل الزرع ولم تعد للحيوانات أية قدرة على الإخصاب ، فعم القحط ، واشتدت التحاريق . و « الأرض الخراب » في نظر إليوت ما هي إلا أوربا الحديثة وسكانها هم الذين يكونون المجتمع الأوربي بعد الحرب العالمية الأولى . وقد شهدت تلك السنوات اضمحلالاً في الأخلاق ، وبعداً عن مقومات الحياة ، وجهلاً بعناصرها الأولية ، وإيماناً بقوة المادة ، وزعزعة في القيم الروحية . ولهذا كان وما زال لهذه القصيدة صدى قوى في نفوس المفكرين .

وهي مقسمة إلى خمسة أقسام كل قسم منها يمثل حركة موسيقية في هذه السيمفونية الكبرى التي تشمل الخليقة بأسرها والبشرية جمعاء . ولعل هذا المحيط الرحب قد أعطى للشاعر فرصة التنقل بين الأجيال والعصور المختلفة والإشارة إلى اتجاهات فكرية عديدة . ولهذا يمكننا فهم هذه القصيدة لا على مستوى واحد كما هو جار في غالبية القصائد العادية ، رومانسية كانت أم كلاسيكية ، بل على مستويات شتى ، فهي متعددة الموضوعات والمضامين ، تنتقل بك بين ألوان عديدة من الحب الجسدي والعذري ، وبين المادية والروحية ، والضعة والرفعة ، وتطوف بك في مجاهل تصوفية ومعالم ميتافيزيقية .

إن القسم الأول منها أطلق عليه إليوت اسم « دفن الموتى »(١) وفيه نجد منذ بادئ ذي بدء انقلاب سبل الحياة رأساً على عقب في هذه البرية التعسة :

« إن إبريل أشد الشهور قسوة ،

فيه تخرج زهور الليلك من الأرض الميتة ،

---

(١) "The Burial of the Dead"

وتختلط فيه الرغبة بالذاكرة ،
وفيه تنتفض الجذور الخاملة بمطر الربيع .
لقد شملنا الدفء أثناء الشتاء ،
وغطيت الأرض بالجليد فى غفلة منا ،
وتغذت الحياة الواهية على الدرنات الجافة .
أما الصيف فقد أدهشنا حينما تساقط الرذاذ
على شتا رنبيرجرسى ؛ ووقفنا عند الرواق
ثم خرجنا إلى ضوء الشمس حتى وصلنا إلى المتنزه ،
وشربنا القهوة ، ثم تحادثنا لمدة ساعة .
فأنا لست روسية إذ أننى ألمانية الأصل من ليثوانيا .
وفى سن الطفولة أقمت فى منزل بن عمى الدوق ،
وأخذنى معه على الزحافة
وكنت خائفة للغاية . ثم نادانى قائلاً : مارى ؛
مارى ، أمسكى جيداً . وانحدرنا جميعاً .
ولعلك تشعر بالانطلاق عبر الجبال .
إنى أقرأ معظم الليل ، وأذهب إلى الجنوب فى الشتاء »[1] .

---

(١) "April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the arch-duke's,

إن شهر إبريل الذى فيه تستيقظ الطبيعة من غفوة الشتاء هو أكثر الشهور قسوة بالنسبة لسكان الأرض الخراب . ولكن ما السبب فى ذلك مع أنه شهر النمو والخضرة والازدهار ؟ إن فى تفتح الطبيعة أثناء الربيع إثبات واضح لحقيقة الحياة ودورة الفصول ، وهذه الحقيقة مصدر إيلام شديد لأهل هذه الأرض الجرداء ، فهم يخشونها ويخافونها ، ويؤثرون إخفاءها ونسيانها ، ولهذا يعودون بذكرياتهم إلى الوراء ، إلى أيام الطفولة البريئة . فها هو تايريزياس[١] الذى يقوم بسرد الأحداث المتضمنة فى القصيدة والتعليق عليها ، يعود بمخيلته إلى الماضى حينما رحل إلى بحيرة (شتارنبيرجرسى) بالقرب من مدينة ميونيخ ، وهنالك قضى وقتاً طيباً . وإنه ليذكر تماماً ذلك الحديث الذى سمعه من فتاة صغيرة ، وكان حينذاك فى متنزه عام ، إذ أخذت تسرد وقائع نزهة خلوية لها مع أحد أقاربها ، وكانت فى أشد حالات الذعر حينما همت بالانحدار على الجليد . ولكنها شعرت أخيراً بالحرية والانطلاق على سفوح الجبال .

وبعد هذه الذكريات التى امتدت إلى سنوات الطفولة ، يعود تايريزياس إلى التفكير فى أمر الأرض الخراب ، فيقول :

« ما هذه الجذور المتشابكة ، وأية أغصان تنمو
من هذه الأنقاض المتحجرة ؟ يابن الإنسان ،
إنك لا تقدر على الكلام أو الحدس ، لأنك لا تعرف سوى
مجموعة مهلهلة من الصور ، حيث تسطع الشمس ،
والشجرة الذابلة لا تلقى ظلاً ، وصوت صرّار الليل لا يجلب الراحة ،

My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.',
Ibid., p. 61.

(١) Tiresias.

وقد خلت الحجارة الجافة من خرير المياه .
هنالك تجد الظل تحت هذه الصخرة الحمراء ،
(هلم بنا تحت ظل هذه الصخرة الحمراء) ،
وسأريك شيئاً يختلف عن ظلك
حينما يلاحقك فى الصباح
أو يهم بلقائك فى المساء ؟
سأريك الخوف مجسماً فى حفنة من الثرى »[١]

فى هذه السطور يشير إليوت إلى سفر حزقيال[٢] الذى تنبأ فيه بسقوط أورشليم وطرد الإسرائيليين إلى بابليون . ومن ثم خربت معابدهم وتحطمت مساكنهم . وهذا هو الحال أيضاً فى أوربا الحديثة التى حطمتها الحروب وأنهكتها المنازعات ، فلم يعد لها من ثراء المعرفة سوى صور مهلهلة متناثرة . لقد خلت اليابسة من الأمطار التى تسق الزرع وتكسبها النضرة .

ولم يبق للإنسان أى مأوى فى هذه اليابسة الجرداء سوى صخرة حمراء ، وهذه الصخرة قد ذكرت تايريزياس بجبل المطهر[٣] فى « الكوميديا الإلهية » لدانتى . فنى الجزء الثالث من المطهر يحدثنا دانتى عن عبوره لهذا الجبل تحت

---

(١) 'What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish ? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust."
Ibid., pp. 61-62.

(٢) Ezekiel.

(٣) Mount of Purgatory.

قيادة الشاعر اللاتيني فيرجيل، وقد لاحظ أن فيرجيل لا يلقي ظلاً على الصخرة في حين أن ظله هو لا يفارقه، ولهذا أخبره فيرجيل بأنه قد تخلص من الجسد نهائيًا.

إن لهفة الإنسان الملحة نحو تحقيق آماله، نحو الظل الظليل الذي يقيه من وهج الشمس، ونحو الينابيع المتفجرة من حرية وحياة وحركة، هي ما يعنيه إليوت من وراء الأبيات السالفة. هذا إلى خوفنا الشديد من الاعتراف بالحقيقة الراهنة وهي أن الموت أو الفناء يتجسم في حفنة الثرى بعد أن تحللت الأعضاء وعادت إلى طبيعتها الأولى.

هذه الرغبة في تحقيق الآمال هي التي حدت بتيريزياس أن يفكر في الحب:

« لقد هبت الرياح المنعشة
من أرض الوطن
أيْ حبيبتي الأيرلندية
أين تتمهلين ؟
أنت الذي قدمت لي نبات الخزام في العام الماضي :
وأطلقوا عليّ حينذاك أنني فتاة الخزام.
وحينما عدنا متأخرين من حديقة الخزام ؛
وكان ذراعاها محملتين بالورود، وشعرها مبلل،
فلم أتكلم، ولم أستطع أن أحملق في وجهها ؛
فلم أكن حيًا ولا ميتاً، ولم أعرف شيئاً.
وأخذت أحدق النظر في النورانية الوضاءة ؛ في السكون المطبق.
والبحر خال ومتسع »(١).

(١)
"Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind
Wo weilest du ?
'You gave me hyacinths first a year ago;
'They called me the hyacinth girl.'
— Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyas failed, I was neither

إن الأبيات الأربعة الأولى مقتطفة من الفصل الأول لأوبرا « تريستان وإيزولد » لفاجنر [١] وهى تكون الأغنية التى يقوم بغنائها أحد النوتية الصغار على ظهر السفينة التى تحمل إيزولد إلى (كورنوول) . إن هذه الأغنية تمثل الحب فى بساطته وهذا هو الذى حدا بتيريزياس إلى التفكير فى الحديقة والفتاة الصغيرة التى كانت تلهو بين المروج الخضراء والأزاهير الفيحاء ، تجمع الورود فى رقة بالغة . وقد بلل الندى شعر رأسها . وأمام هذا المشهد الذى يدل على البراءة والطهر ، لم يسع تيريزياس إلا أن يطأطئ رأسه فى خجل واحترام . أما « السكون المطبق » أو « النورانية الوضاءة » فهى الشفافية النفسية التى وصل إليها بعد طول تأمل هذا المنظر الذى أثر فى مشاعره تأثيراً عميقاً . لكن هذا الحب الوضاء الذى يشع طهراً ونقاء لم يدم طويلاً فى ذاكرته . إذ عاد بمخيلته إلى أوبرا « تريستان وإيزولد » وتذكر أن ميلوت [٢] قد غدر بصديقه تريستان وأصابه بجراح خطيرة لأنه أراد أن ينتزع منه حبه لإيزولد . وبعد تلك الخيانة التى أخذت من نفس تريستان كل مأخذ ، وبعد تلك المعركة الدامية بينه وبين صديقه الغادر ، لم يبق أمام تريستان سوى خادمه الوفى الأمين كيرفينال [٣] الذى حمله على ذراعيه . وفى الطريق المؤدى إلى بريتانى قابلا راعى أغنام فسأله تريستان ما إذا كانت السفينة التى تقل إيزولد بالبحر ؟ فأجابه الراعى بأن « البحر خال ومتسع » وليس هناك أى أثر للسفينة .

هذه هى فكرة الحب عند أهل « الأرض الخراب » ، وهى فكرة مليئة بالغدر والخيانة . وبعد أن كان الحب بريئاً ومجلباً للسعادة والبهجة كما تمثل فى

Living nor dead, and I knew nothing.
Looking into the heart of light, the silence.
Oed' und leer das Meer".
Ibid., p. 62.

(١) Wagner's "Tristan und Isolde".
(٢) Melot.
(٣) Kurvenal.

الفتاة الصغيرة التى تقطف الورد فى الحديقة ، أصبح فى أوبرا فاجنر وبالا ً ونقمة على صاحبه ، إذ أنه التحم فى هذه الحالة بعنصر الشر المتأصل فى الإنسان . وهكذا انحرف عن تياره الجميل ، وبعد أن كانت فكرته الأصلية التعاطف بين الجنسين ، تدخلت فى الأمر اتجاهات شتى من أمور الكهانة والشعوذة ، فها هى

« مدام سيزوستريس ، العرافة الشهيرة ،
قد أصيبت ببرد شديد ، ومع ذلك
يقال عنها إنها أكثر الأوربيين حكمة ،
فهى تحمل معها مجموعة رديئة من ورق اللعب . لقد قالت لى :
هذه هى ورقتك عن النوتى الفينيقى الذى مات غريقاً ،
(هذه الآلئ تمثل عينيه . انظر !)
ها هى بيلادونا ، امرأة الأماكن الصخرية ،
وسيدة المواقف .
وها هو الرجل ذو الأشرطة الثلاثة ، وهذه هى العجلة ،
وها هو التاجر بعينه الواحدة ،
وهذه الورقة البيضاء يحملها فوق ظهره
وغير مسموح لى أن أراها . إننى لا أرى
الإنسان المعلق . احذر الموت غرقاً .
إنى لأرى جموعاً غفيرة تسير فى شكل دائرة .
شكراً لك . إن لاقيت عزيزتى مسز أكويتون ،
أخبرها بأننى سأحضر كتاب التنجيم بنفسى :
علينا أن نتخذ جانب الحيطة الشديدة فى هذه الأيام »[1] .

---

(١) "Madame Sosostris, famous clairvoyante,

تقول مسز جسى وستون فى كتابها « من الطقس إلى القصة الخيالية » الذى أشرنا إليه سالفاً . أن القدماء كانوا يستعملون ما يشبه ورق اللعب لا للتنجيم ولكن لمعرفة ارتفاع وانخفاض الفيضانات وبالأخص فى وادى النيل ، إذ أن الفيضان هو أساس الخصوبة وهو الذى يحمل معه الخير للسكان . لكن الحال قد تغير فى هذه الأيام إذ يذهب إليوت إلى القول بأن العرافة التى يظن البعض بأنها حاملة مفاتيح الغيب وأنها أكثر بنى زمنها علماً وحكمة ومعرفة ، تسير فى طرقات المدن الأوربية الحديثة ومعها مجموعة رديئة من ورق اللعب تستعملها فى خداع البسطاء وسلب نقودهم . فلقد استوقفت تايريزياس ذات مرة وأخبرته بأن ورقته قد رسمت عليها صورة نوتى فينيقى مات فى البحر ، وحذرته من الاقتراب من الماء حتى لا يموت غريقاً . أما اللآلئ التى أشارت إليها فى البيت التالى فقد ورد ذكرها فى مسرحية « العاصفة » لشكسبير ، إذ بعد أن تحطمت سفينة « ألونسو » والد فيرديناند قال عنه أريال : « إن عينيه كانتا شبيهتين باللآلئ ». أما الأوراق الأخرى فإحداها لبيلادونا المرأة العاهرة ، والأخرى للرجل ذى الأشرطة

Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look !)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one-eyed merchant, and this card
Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.
I see crowds of people, walking round in a ring.
Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,
Tell her I bring the horoscope myself :
One must be so careful these days".
Ibid., pp. 62-63.

الثلاثة على إحدى وجنتيه ، وورقة غيرها رسمت عليها عجلة وهى عجلة الحظ [١] الدائبة الدوران ، ترفع الناس فتسعدهم وتخفضهم فتجلب لهم التعاسة . أما التاجر فله عين واحدة ذلك أنه ينظر إلى الأمور بنظرة مادية واحدة وهى الكسب والغنم التجارى بغض النظر عن أى شيء آخر فى الحياة ، فهذا هو هدفه الوحيد الذى لا يحيد عنه . أما الورقة البيضاء للإنسان المعلق فهى للمسيح المصلوب على خشبة الصليب ؛ وعدم وجود هذه الورقة دليل قاطع على غياب المسيح من العالم الأوربى الحديث ، إذ ليس له مكان فى نفوس تقدس المادة وتعبد الرذيلة . أما الجموع الغفيرة التى تشير إليها مدام سيزوستريس فيما بعد فهم سكان « الأرض الخراب » أو بالأحرى هم الذين يكونون المجتمع الأوربى المعاصر حيث

« المدن الزائفة ،
والجموع المتزاحمة تعبر قنطرة لندن
فى فجر يوم من أيام الشتاء وكان الضباب داكناً .
إننى ما كنت أخال الموت قد طوى مثل هذا العدد الضخم .
وتعالت الزفرات القصيرة المتلاحقة ،
وثبّت كل واحد من القوم نظره أمام قدميه .
وسار الجميع إلى الربوة العالية ثم انحدروا إلى شارع الملك وليم ،
حيث كنيسة القديسة مارى وولنوث وساعتها
التى كانت تدق الساعة التاسعة بصوت حزين .
وهنالك رأيت شخصاً أعرفه فاستوقفته وناديته قائلاً :

ستيتسون !

ألست أنت الذى كنت معى فى السفن فى ميلاى !

---

(١) The Wheel of Fortune.

أفهل بدأ ينبت ذلك الجسم الذى زرعته فى حديقتك
فى العام الماضى ؟ ترى هل سيورق هذا العام ؟
أم أن التربة قد تأثرت بهذا البرد المفاجئ ؟
أوه ، لعلك تبعد هذا الكلب عنا ، إنه صديق أمين للناس .
وإلا لاستخرجه ثانية بأظافره من باطن الأرض !
أيها القارئ المرائى ! إنك تشبهنى فى كل شيء . فأنت أخى ![1] »

لقد كانت المدينة فى الماضى رمزاً للأمومة . لكنها الآن بكل بريقها الخارجى أصبحت زائفة . فهذه الجموع المحتشدة التى تعبر طرقاتها غير طبيعية ؛ فلقد أودت المدنية الحديثة بكل عناصر الترابط التى كانت تفخر بها فى الماضى من محبة وإخاء وتآلف وتآزر . وهذه الجموع تشبه إلى حد كبير ذلك الحشد من الأرواح التى شاهدها دانتى كما يحدثنا فى « الكوميديا الإلهية » . ففى الفصل الثالث من « الجحيم » يقول : « إننى ما كنت أخال الموت قد طوى مثل هذا العدد الضخم » . وفى الفصل الرابع يسمع العويل والزفرات المتلاحقة

(١) "Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn.
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so mony,
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet,
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying; 'Stetson !
'You who were with me in the ships at Mylae !
'That corpse you planted last year in your garden,
'Has it begun to sprout ? Will it bloom this year ?
'Or has the sudden frost disturbed its bed ?
'Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
'Or with his nails he'll dig it up again !
'You ! hypocrite lecteur ! — mon semblable, — mon frère !"
Ibid., p. 63.

ملذين يتعذبون . إن فى تحديق سكان المدن الحديثة أنظارهم فى المرئيات القريبة جداً منهم كناية عن قصر نظرهم وضيق أفقهم العقلى ، فنظرتهم إلى الأمور والمشاكل نظرة ضيقة مليئة بالأنانية وحب الذات . ولا يهمهم من أمر الدين شيء إذ أن دقات الساعة التاسعة فى ذكرى صلب المسيح يوم الجمعة الحزينة لا تحمل لهم أى معنى .

وبينما تايريزياس غارق فى هذه الذكريات إذ تقابل مع شخص يعرفه اسمه ستيتسون ، ومن الغريب أنه اشترك معه فى موقعة ميلاى منذ قرون مضت ، فكيف ذلك ؟ إن إليوت يريد بهذا المنهاج أن يبين لنا أن الحروب فى أهدافها ومراميها واحدة على مر الزمن ، واختلاف الحرب قديماً عنها حديثاً هو اختلاف فى أسلوب الهلاك فقط . وعلى أية حال ففى هذه الموقعة انهزم أهل قرطاجنة أمام الرومان ، وكان سبب الحرب بينهما هو التنافس التجارى . أما النبت الذى سأله تايريزياس عنه فهو الذى يعود بنا إلى أسطورة أوزيريس وخروج نبات القمح من الحبات التى تمثل جسد الإله ، ولكن لماذا نبعد الكلب مع أنه صديق وفى للإنسان ؟ إنه بعد مقتل أوزيريس قامت زوجته إيزيس بجمع أشلائه وساعدتها الكلاب فى ذلك لأمانتها وإخلاصها ، ولكن هذه الصفات لا وجود لها فى « الأرض الخراب » ، ولهذا فسكانها يؤثرون إبعاد الكلب عنهم حتى لا يستخرج الإله أوزيريس المدفون فى باطن الأرض ويضطرهم إلى مواجهة حقيقة الموت والحياة وهم يريدون الابتعاد عنها كلما استطاعوا إلى ذلك سبيلا . هذا هو النفاق بأجلى معانيه ، وهذا هو منطق النعامة الذى يسير بمقتضاه أهل العصر الحاضر . إن هذه الفكرة الأخيرة المتضمنة فى البيت الأخير قد اقتبسها إليوت من قصيدة « إلى القارئ » للشاعر الفرنسى بودلير »[1] .

* * *

---

(١) Baudelaire's "Au Lecteur"

فى الجزء الثانى من القصيدة ينتقل إليوت للحديث عن العلاقات الجنسية بين الناس ثم العلاقات الزوجية وما يصيبها من انتعاش وعطب أو جذب وتنافر وأسباب ذلك من مؤثرات داخلية فى الأسرة نفسها أو خارجية فى المجتمع الكبير. وقد أطلق إليوت على هذا الجزء اسم لعبة الشطرنج[1] وهذه التسمية مستمدة من مسرحية « النساء يحذرن النساء » لتوماس ميديلتون[2] وفيها يذكر أن دوق فلورنسا قد تمكن من الاعتداء على بيانكا[3] أثناء انشغال أهل بيتها فى لعب الشطرنج.

وعلى ذكر هذه العلاقة الجنسية يتوارد إلى ذهن تايرزياس علاقات أخرى لمستويات اجتماعية مختلفة مثل ديدو[4] وهى ملكة قرطاجنة الأسطورية التى ورد ذكرها فى قصيدة أينياد[5] لفيرجيل ، وقد وقعت فى غرام أينياس[6] ثم انتحرت بعد أن هجرها . وكذلك أيضاً علاقة كليوباترا بأنطونيو فى مسرحية شكسبير التى أشار إليها إليوت فى مستهل هذا الجزء بقوله :

« إن الكرسى الذى تجلس عليه يشبه العرش اللامع
الذى أضفى بريقاً على الرخام ، حيث المرآة
قد ثبتت على الحائط بواسطة البنود التى تحف بها أغصان الكروم
وبرز من بينها تمثال كوبيد الذهبى
(وتمثال آخر قد أخفى عينيه خلف جناحه)
مما ضاعف منظر النيران المنبعثة من الثريا ذات الأفرع السبع
وهى تعكس ضوءها على المنضدة
وقد التقت بثروة عظيمة من التألق
للحلى الموضوعة داخل علب مغلفة بقماش الأطلس .

---

(١) "A Game of Chess"
(٢) Thomas Middleton's "Women Beware Women"
(٣) Bianca
(٤) Dido
(٥) Æneid
(٦) Æneas

....

ويعلو الرف العتيق للمدفأة المواجهة للشباك
منظراً ريفياً عن تغير فيلوميلا
التى اعتدى عليها الملك
فى وحشية مقيتة ؛ وهنالك ارتفع صوت العندليب
ليدوى بصوت غير متهدج فيملأ الصحراء برمتها .
وما زال العالم وراء معاصيه . وما زال دوى الصوت يتردد
فى الآذان الكريهة .
وغير ذلك من بقايا الزمن الذابلة
كانت معروضة على الحائط ، من أشكال تحملق
وأخرى بارزة إلى الأمام أو مستندة على حوائط الحجرة بسكونها المطبق»[١]

وينطبق هذا الوصف على كليوباترا وديدو وغيرهما من النساء اللواتى استسلمن لسلطان الحب فتربع على عرش قلوبهن . فكان من الصعب انتزاعه ؛ وضحين

(١) "The Chair she sat in, like a burnished throne
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of sevenbranched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion.
....
Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
'Jug Jug' to dirty ears.
And other withered stumps of time
Were told upon the walls; staring forms
Leaned out, leaning, hushing the room enclosed."
Ibid., p. 64.

فى سبيله بكل مرتخص وغال . فهما يشبهان بيانكا فى مسرحية « النساء يحذرن النساء » لتوماس ميديلتون التى أشرنا إليها سالفاً ، ويشبهان أيضاً أميرة أثينا الأسطورية التى أشار إليها إليوت فى الأبيات السالفة وهى فيلوميلا التى تعدى عليها زوج أختها بروسنا[١] الذى يدعى تريوس[٢] . وما كان من هذا الوحش الغادر إلا أن قطع لسان فيلوميلا حتى لا تخبر أختها بفعلته ؛ ولكن أختها بروسنا علمت بكل ما حدث فقطعت ابنها إرباً إرباً وقدمته لزوجها تريوس على مائدة الطعام . إن بشاعة هذه الأسطورة تعبر لنا عن الوحشية الغاشمة للإنسان، وترينا كيف أن العلاقات الجنسية بين الناس قد تهبط بهم إلى هذا المستوى الحيوانى .

ومن ناحية أخرى نجد أن العلاقات الزوجية فى هذه « الأرض الخراب » قد وهنت واضمحلت وتأثرت تأثراً بالغاً بالآلية التى نعيش فى وسطها والمادية التى نسعى وراءها ، فانعكس ذلك على الكثير من تصرفات الناس وبالأخص على العلاقات العاطفية بين الأزواج ، كما نجد فى الحوار التالى :

« إن وقع الأقدام يهرول على درج السلم .
وانتشر شعر رأسها فى غير انتظام
تحت وهج المدفأة وأسفل الفرشاة
وهمت بالحديث لكنها عادت إلى السكون الموحش .
« إن أعصابى متوترة هذا المساء . نعم فى غاية التوتر . أقض
هذه الأمسية معى .
« كلمنى . لم لا تتكلم أبداً . تكلم .
« فيما تفكر ؟ وما عسى أن تفكر فيه ؟ وماذا ؟
« إننى لم أعرف قط فيم تفكر . وتفكر ؟
أظن أننا فى ممر ملىء بالجرذان

---

(١) Procne

(٢) Tereus

حيث فقد الموتى عظامهم .

« ما هذا الصوت ؟

إنه صوت الرياح تحت الباب .

وما هذا الصوت الآن ؟ و بماذا تعبث الرياح ؟ »

لاشيء ثم لا شيء .

« ألا تعرف شيئاً ؟ ألا ترى شيئاً ؟

ألا تذكر شيئاً ؟ »

إنني أذكر

أن عينيه كانتا شبيهتين باللآلىء .

« أما زلت على قيد الحياة أم عاجلتك المنية ؟ أفهل أصبح

عقلك خاوياً ؟ »

ولكن

أوه أوه أوه ذلك الاحتفال بيوم شكسبير —

إنه لمنسق

وفيه فطنة

« وماذا سأعمل الآن ؟ ماذا أنا فاعلة ؟

« سأهرع خارج المنزل لأسير فى الطرقات بحالتى هذه

« وقد أسدلت شعرى كما هو . ثم ماذا نعمل غداً ؟

« وماذا سنعمله إلى الأبد ؟ »

الحمام الساخن فى العاشرة صباحاً .

والسيارة المغلقة فى الرابعة بعد الظهر إن كان الجو مطيراً .

وسنلعب الشطرنج ،

ثم نحاول أن نغمض جفون عيوننا التى أعياها السهر

وننتظر قرع الباب »[١] .

هذه هى الحياة الآلية الميكانيكية التى تصنع من الآدميين آلات متحركة أو تخلق منهم قطعاً شطرنجية تتحرك على رقعة « الأرض الخراب » ، وهى تنذر فى كل تحركاتها بإهدار العاطفة وانعدام المحبة الحقيقية الأصيلة التى كانت تشد أزر القدامى فى السراء والضراء . وأمام تقدم المدنية الحديثة توترت الأعصاب وعاش القوم فى عزلة عن المعنى الحقيقى للحياة ، فحياتهم جوفاء ،

---

(١)

'Footsteps shuffled on the stair.
Under the firelight, under the brush, her hair
Spread out in fiery points
Glowed into words, then would be savagely still.
'My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.
'Speak to me. Why do you never speak. Speak.
'What are you thinking of ? What thinking ? What ?
'I never know what you are thinking. Think.'
I think we are in rats' alley
Where the dead men lost their bones.
'What is that noise ?'
The wind under the door.
'What is that noise now ? What is the wind doing ?'
Nothing again nothing.
'Do
'You know nothing ? Do you see nothing ? Do you remember
'Nothing ?'
I remember
Those are pearls that were his eyes.
'Are you alive, or not ? Is there nothing in your head ?'
But .
O O O O that Shakespeherian Rag —
It's so elegant
So intelligent
'What shall I do now ? What shall I do ?'
'I shall rush out as I am, and walk the street
'With my hair down, so. What shall we do tomorrow ?
'What shall we ever do ?'
The hot water at ten.
And if it rains, a closed car at four
And we shall play a game of chess,
Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door."
Ibid., pp. 65-66.

ولهذا يكرر إليوت إشارته إلى موجة اللاشيئية التى نحيا فى وسطها بالإضافة إلى ممر الجرذان وهو الذى يرمز إلى محتويات « الأرض الخراب » حيث نجد أن حياة أهلها تتسم بطابع الموت . وفى هذا الفراغ المخيم على كل الأرجاء لا نسمع سوى عويل الرياح وهى تداعب أسفل الباب ، ثم تدور بخلدنا ذكريات عن الاحتفال بيوم شكسبير الذى تحول إلى جملة محاولات فى حسن التنسيق والنظام ولا شيء أكثر من ذلك فى هذه الذكرى العظيمة لشاعر وكاتب مسرحى فذ . نعم ، إن هى إلا حياة خاوية تود هذه السيدة أن تتخلص منها ولكن دون جدوى ، فهى تريد أن تخرج إلى الشارع كما هى بشعرها غير الممشط وملبسها المنزلى ، ولكن ماذا تفعل بعد أن تقدم على كل ذلك ؟ ستعود حتما إلى نفس الفراغ القاتل حيث الحمام الساخن فى العاشرة صباحاً والسيارة المغلقة فى الرابعة بعد الظهر ثم الجفون المتعبة المنهكة القوى التى لا تقوى على الحركة فى المساء .

هذه هى الدائرة المغلقة لحياة المدينة ، حياة كلها فراغ وملل ، وسقم وضيق ، كما نتبين ذلك فى الأبيات السالفة . هذا إلى محاولة إليوت الجادة فى أن يعطينا صورة أقرب ما تكون إلى التكامل عن هذا اللون من الحياة فينتقل بنا إلى حانة فى قلب مدينة لندن لنستمع إلى الحوار التالى عن ليل[1] وزوجها ألبرت الذى كان جندياً ، فتبدأ صديقة ليل الكلام مع إحدى رفيقاتها بقولها :

« حينما أنهى زوج ليل فترة الجندية ، قلت لها
بنفسى ، فى وضوح تام :
ـ أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت[2] ـ
ألا تحسنى من هندامك ومظهرك فألبرت فى طريق العودة .
وسيسألك عن النقود التى أعطاها لك

---

(١) Lil

(٢) يردد هذه العبارة صاحب الحانة .

لتشترى بها مجموعة من الأسنان الصناعية ، إذ كنت حاضرة حينما أعطاك
النقود .

لقد خلعت جميع أسنانك ، أليس كذلك ؟ لتشترى طقماً جميلا ،
وأقسم ألبرت أنه لا يستطيع أن ينظر إليك حينذاك .
وأنا أيضاً كذلك : وأرجو أن تفكرى فى ألبرت المسكين ،
لقد قضى فى الجيش أربع سنوات ، ويريد بعد ذلك أن يسرى عن نفسه ،
وقلت لها : إن لم تمنحيه البهجة فالكثيرات غيرك على أهبة الاستعداد .
أوه ، ثم تساءلت : أفهل هذا صحيح ؟ فقلت لها : شىء من هذا القبيل .
واستطردت قائلة : حينئذ سأعرف جيداً من التى تستحق الشكر منى ،
ثم تجهمت فى وجهى .

— أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت —

وقلت لها : إن لم ترقك هذه الحياة عليك أن تتحملى أعباءها .
وإذا عجزت عن ذلك ففرصة الاختيار متسعة أمام الكثيرين .
وإن هجرك ألبرت فالذنب ذنبك لأننى أفصحت لك عن كل شىء .
ثم قلت لها : عليك أن تخجلى من نفسك فنظرك كالعجوز المسنة
(وهى لم تتجاوز الواحدة والثلاثين) .
فقالت وهى غاضبة : هذا أمر خارج عن إرادتى ،
إن هذا مرده إلى الحبوب التى تناولتها لإجهاضى .
(إن لها خمسة أطفال وكادت أن تموت عند ولادة جورج الصغير) .
إن الصيدلى قد أخبرنى أن كل شىء على ما يرام ، لكننى لم أسترد صحتى
كما كانت أولاً .
فقلت لها : يا لك من حمقاء .
حسناً ، إن لم يتركك ألبرت وحيدة ، فالنتيجة كما لمست .
ولم تقدمين على الزواج إن لم يكن لديك رغبة فى إنجاب الأطفال ؟

ــ أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت ــ

حسناً ، فقد عاد ألبرت إلى منزله يوم الأحد الماضي ، وتناول مع أسرته
لحم الخنزير ،

ودعونى للعشاء معهم كيما أستمتع بهذه الأكلة وهى ساخنة
ــ أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت ــ
ــ أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت ــ
طاب مساؤك يا بل أنت ولو وماى . طاب مساؤكن جميعاً .
تاتا . أنعمن مساء . أنعمن مساء .
طاب مساؤكن أيتها النساء ، طاب مساؤكن أيتها النساء الجميلات ،
أنعمن مساء ، أنعمن مساء »[١] .

---

(١) "When Lil's husband got demobbed, I said —
I didn't mince my words, I said to her myself,
HURRY UP PLEASE ITS TIME
Now Albert's coming back, make yourself a bit smart.
He'll want to know what you done with that money he gave you
To get yourself some teeth. He did, I was there.
You have them all out, Lil, and get a nice set,
He said, I swear, I can't bear to look at you.
And no more can't I, I said, and think of poor Albert,
He's been in the army four years, he wants a good time,
And if you don't give it him, there's others will, I said.
Oh is there, she said. Something o' that, I said.
Then I'll know who to thank, she said, and give me a straight look.
HURRY UP PLEASE ITS TIME
If you don't like it you can get on with it, I said.
Others can pick and choose if you can't.
But if Albert makes off, it won't be for lack of telling.
You ought to be ashamed, I said, to look so antique.
(And her only thirty-one).
I can't help it, she said, pulling a long face,
It's them pills I took, to bring it off, she said,
(She's had five already, and nearly died of young George.)
The chemist said it would be all right, but I've never been the same.
You are a proper fool, I said.
Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,

ويتضح لنا أن هذا الحوار يدور فى إحدى حانات لندن بين اثنتين من السيدات إحداهما صديقة ليل زوجة ألبرت . وهى تخبر صديقتها أثناء احتساء الخمر بمادار بينها وبين ليل من قبل وكيف أنها نصحتها بحسن لقاء زوجها بعد أن قضى فى الجيش أربع سنوات ، لكن عملية الإجهاض التى أقدمت عليها قد تركت آثاراً وخيمة على صحتها . هذا إلى فقدان أسنانها الطبيعية فأصبحت فى حكم العجائز بالرغم من أنها لم تتجاوز الواحدة والثلاثين . وفى أثناء هذا الحوار نسمع صوت صاحب الحانة وهو يقول : « أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت » ، فهو يريد أن يغلق بابه إذ قد حان الوقت للعودة إلى المنزل . إن هذا الصوت المنبعث من حنجرة صاحب الحانة فى تذكرته لروادها بأن الوقت قد أزف ، يرمز إلى المشكلة الزمنية فى حياتنا وكيف أن وقتنا يضيع هباء وسدى أمام الكسل وعدم اقتناص الفرص المواتية . أما الإجهاض الذى أقدمت عليه ليل فإنه يشير إلى العقم الذى أصاب كل سكان « الأرض الخراب » بل كل الكائنات الحية من حيوان ونبات . وكم من نفوس بريئة ذهبت فى هذا المعترك ضحية الأنانية والشر وسوء الظن ! ولهذا فالأبيات الأخيرة تردد فى انفعال قوى تلك الكلمات التى كانت تنساب من فم أوفيليا فى مسرحية « هاملت » لشكسبير بعد أن أصيبت بالجنون لعدم اكتراث هاملت بها فلم يستجب لحبها له ، إذ كان يظن أنها تتجسس عليه كما يفعل غيرها من أهل البلاط . ولم تمض أوفيليا طويلاً فى هذه المحنة إذ تلقى بنفسها فى اليم فتبتلعها الأمواج المتلاطمة .

What you get married for if you don't want children ?"
HURRY UP PLEASE ITS TIME
Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon,
And they asked me in to dinner, to get the beauty of it hot —
HURRY UP PLEASE ITS TIME
HURRY UP PLEASE ITS TIME
Goodnight Bill. Goodnight Lou. Goodnight May. Goodnight.
Ta, ta. Goodnight. Goodnight.
Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night."
Ibid., pp. 66-67.

وهذا هو لون آخر من ألوان الحب يختلف عن حب كليوباترا وديلو وبيلادونا وبيانكا حيث الرغبة الجامحة فى إرضاء نزوة عارمة ، وفى حالة « ليل » قد تحول الحب إلى فتور وملل ، أما فى حالة أوفيليا فنجدها مساوبة الإرادة كما أنها لم تقدم على فاجعتها الأخيرة إلا بعد أن فقدت ذاكرتها تماماً ، فنحن نعطف عليها ، ونشفق لحالتها ، ونرثى لنهايتها الأليمة .

* * *

وفى الجزء الثالث من القصيدة تتتابع الصور الشعرية وتتزاحم فى تعبيرها عن مشاكلنا الاجتماعية والأخلاقية التى نعيش فى وسطها . ويهدف إليوت من وراء ذلك إلى الوصول إلى منابع الشر المتأصلة فى النفس البشرية . وهو فى تجواله للبحث عن العناصر الأولى للشر يرجع بنا إلى القرون السحيقة حيث المدنيات والفلسفات القديمة ، ويجد فى العظة الشيقة التى ألقاها بوذا[١] أمام تلك الجموع الغفيرة من النساك صدى قوياً لما نحس به الآن ، فيتخذ من منطوق هذه العظة عنواناً لهذا الجزء من القصيدة فيطلق عليه اسم العظة النارية[٢]. فلقد استهل بوذا عظته بقوله :

« إن كل شىء فى الوجود قد التهب بسعير النيران المتأججة ،

وأعنى كل شىء يمس حواس الإنسان أو يتصل بعقله أو فكره » .
ثم سأله بعض النساك قائلين : « بأى نيران قد أصيبت هذه الأشياء » ؟ فأجابهم على الفور قائلاً :

« إننى أعلن لكم أننا نحترق بنيران الشهوة ، ونيران الغضب ،
ونيران الجهل ، ونيران الألم وقت الولادة والممات ، ثم نيران البؤس
والشقاء والحزن واليأس » .

---

(١) Buddha
(٢) "The Fire Sermon"

إن طريق النجاة من هذه النيران التى تودى بالبشرية إلى التهلكة هو الإحجام عن كل ما يعلق بالحس من شوائب وما يتصل بالنفس من نزوات حتى يتمكن الإنسان من الوصول إلى حالة سامية من الحرية الإرادية .

وإليوت فى هذا الجزء من قصيدته لا يلقى علينا عظة كما قد يتبادر إلى الأذهان ؛ إنه يعطينا أمثلة عديدة ومترامية الأطراف مشتقة من الماضى والحاضر، ويستهلها بالإشارة إلى قصيدة أدموند سبنسر عن حفل الزفاف[1] :

« قد اقتلعت الخيمة ، والأوراق الأخيرة المتشابكة
قد تداعت وسقطت على الشاطئ المبلل .
ومرت الرياح فى غير جلبة عبر الأرض ذات اللون البنى .
وحوريات البحر قد هجرن المكان .
ترفق بنا أيها النهر (التيمز) إلى أن أنتهى من أغنيتى .
لقد خلا البحر من الزجاجات الفارغة ، وأغلفة الأطعمة ،
والمناديل الحريرية ، والصناديق المصنوعة من الورق المقوى ، وأعقاب
السجاير وغير ذلك من آثار الصيف وأمسياته .
وحوريات البحر قد هجرن المكان
وأصدقاؤهن الذين ورثوا التلكؤ فى الطرقات من مرشدى المدينة
قد رحلوا ولم يتركوا عناوينهم .
أما أنا فجلست وحيداً أبكى بالقرب من مياه (ليمان) . . . .
ها هى الأجسام البيضاء العارية قد استلقت على الأرض الرطبة
وتناثرت العظام فى الصومعة الجافة .
تحركها أرجل الجرذان مرة كل عام .
ومن وقت لآخر أسمع خلفى

(١) Edmund Spenser's "Prothalamion"

صوت البوق والسيارات التي تقل
سويني في طريقه إلى مسز بورتر في الربيع .
لقد ظهر البدر وضاء على محيا مسز بورتر
وابنتها أيضاً
وهما تغسلان أقدامهما في الصودا
ها هي أصوات الأطفال الذين ينشدون تحت الأشجار المتعانقة !
تويت ، تويت ، تويت .
چوج ، چوج ، چوج .
يا له من اغتصاب غاشم
تريوس »[١] .

---

(١) "The river's tent is broken : the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank, The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed
Sweet Thames run softly till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers.
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of city directors:
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept ....
White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret,
Rattled by the rat's foot only, year to year.
But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water
Et O ces voix d'enfants chantant dans la coupole !
Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc'd
Tereu."
Ibid., pp. 68-69.

تذكر لنا مس وستون فى كتابها « من الطقس إلى القصة الخيالية » أن بعض الفتيات الجميلات كن يترددن على المعبد القريب من قصر الملك الصياد . وذات مرة تعدى عليهن بعض رجال الحاشية فاغتصبوهن ولم يكتفوا بذلك بل أخذوا منهن الأوانى الذهبية التى كن يحملنها معهن . ومنذ هذه اللحظة حلت اللعنة على « الأرض الخراب » بكل ما فيها من كائنات . .

هذه الأسطورة فى نظر إليوت تشبه إلى حد بعيد ما هو جارى فعلاً على شاطئ التيمز وخاصة أثناء الصيف بأمسياته الصاخبة حيث العلاقات المريبة بين الشبان والفتيات . أين ذلك من أغنية الزفاف لأدموند سبنسر الذى عاش فى القرن السادس عشر (١٥٥٣ — ١٥٩٩) ؟ لقد كان الجميع من عذارى وشبان ينشدون ويتغنون فى محبة وفى صفاء على شاطئ التيمز استعداداً لحفلات الزفاف . أما والأمور قد تبدلت فلا مناص من تعكير المياه ببقايا الأطعمة وأعقاب السجاير وغيرها ، هذا إلى ما يسود الجو من فساد واضمحلال وإهدار للقيم . ولهذا يهرع تايريزياس إلى مياه ليمان وهى التى نطلق عليها الآن بحيرة جنيف . وهذه التسمية فى الأصل تحريف لاسم البحيرة القريبة من حصن بابليون حيث سجن اليهود عقب فرارهم من أورشليم . وهنالك بالقرب من مياه ليمان أو بالأحرى بالقرب من ذلك السجن الذى فرضه تايريزياس على نفسه ، يقضى وقته باكياً بكاء مراً عما آل إليه أمر ذلك المجتمع الحديث الذى نعيش فيه . وما هى إلا لحظات حتى سمع من خلفه قعقعة عظام الموتى حينما تحركها الجرذان ، وهذه كلها ترمز إلى انعدام الحياة بكل مظاهرها فى « الأرض الخراب » . ويتعمد إليوت هنا أن يعقد مقارنة بين هذه المظاهر المسلوبة وبين ما قاله أحد الشعراء الميتافيزيقيين فى القرن السابع عشر وهو أندرو مارفيل فى قصيدته التى أطلق عليها « إلى سيدته الخجولة »[١] أنه كان يسمع دائماً من خلفه عربة الزمن تقترب منه رويداً رويداً . وبدلاً من الأغانى العذبة التى كانت

(١) Andrew Morvell's "To His Coy Mistress"

تتردد على مسمع فيرديناند وهو فى طريقه إلى محبوبته ميراندا نستمع الآن إلى أصوات البوق ووسائل النقل المزعجة التى ينتقل بها سوينى إلى عشيقته مسز بورتر .

هذه هى بعض مظاهر المدنية الحديثة من أبواق تنعق ، وعلاقات ملتوية ، ونوايا خبيثة ، وفساد مخيم على كل أرجاء المجتمع ، وشلل قد أصاب كل ركن من أركانه ، وكل دعامة من دعائمه ؛ فعم القحط . وتناثرت أشلاء الموتى التى تحركها الجرذان يمنة ويسرة بين الفينة والفينة ؛ وبهذا نضب معين الحياة ، فوهنت القوة ، وتضاءلت الهمة . وفى وسط هذا الظلام الدامس نستمع إلى الأطفال ببراءتهم وأناشيدهم الجميلة المشجية التى يشير إليها إليوت فى أبياته الأخيرة . ولكن سرعان ما نعود إلى جو المدينة الحديثة لينقلنا إليوت إلى شطرها التجارى ، إذ يقول :

« المدينة الزائفة
بضبابها القاتم فى ظهر يوم من أيام الشتاء
كان المستر أيوجنيدس التاجر الأزميرى
قد ترك لحيته وملأ جعبته بالكرم المجفف
وتسلم بضاعته بعد إبراز المستندات الخاصة بالتكلفة والتأمين والنولون
ثم طلب منى بلهجة فرنسية ديموطيقية
أن أتناول الغذاء معه فى فندق بشارع المدافع
ونقضى عطلة نهاية الأسبوع سوياً فى المتروبول »[1]

هذا هو التاجر الذى أشارت إليه مدام سيزوستريس صاحب العين الواحدة

---

(١) "Unreal City
Under the brown fog of a winter noon
Mr. Eugenides, the Smyrna merchant
Unshaven, with a pocket full of currants
C.i.f. London : documents at sight,
Asked me in demotic French
To luncheon at the Cannon Street Hotel
Followed by a weekend at the Metropole".
Ibid., p. 69.

التى يركزها على مهمته التجارية من تخليص بضاعته ثم البحث عن أسواق لبيعها . وبحكم مهنته فإنه يتكلم الفرنسية الديموطيقية (بدلاً من اللغة المصرية الديموطيقية القديمة) كناية عن أنه تاجر عالمى يجيد لغات عدة . وعلى أية حال فاللغة الديموطيقية التى يجيدها هذا التاجر هى اللغة العامية الدارجة التى يتحدث بها أفراد الشعب . وهو يتجر فى الزبيب فى لندن . ولقد دعا تايريزياس لتناول طعام الغذاء معه وقضاء عطلة نهاية الأسبوع فى المتروبول ، والعلاقة بينهما هنا تحتمل الشك الذى أشار إليه بعض النقاد .

وبعد هذا الحديث عن الشطر التجارى من حياة المدينة الصاخبة يعود أليوت إلى الحديث عن الفساد الذى عم الأرجاء فى المدن الصناعية الكبرى ، ويقدم لنا مثالاً حياً فى شىء من الصراحة عن حياة الوحدة التى تحياها سكرتيرة تعمل على الآلة الكاتبة :

« لقد رفعت عيناى وظهرى بعيداً عن الآلة الكاتبة
وهممت بالوقوف وقت الغسق : لكن الآلة الإنسانية تمهلت
كعداد التاكسى الذى يعد وقت الانتظار :
أما أنا تايريزياس ، مع أننى ضرير أترنح بين لونين من الحياة ،
كرجل مسن له صدر مجعد كصدور النساء :
أستطيع أن أتصور ساعة الغسق ،
تلك الساعة التى يعود فيها النوتى إلى وطنه الحبيب ،
هكذا عادت السكرتيرة إلى بيتها وقت تناول الشاى ، فأزالت بقايا طعام الإفطار ،
وأشعلت الموقد ، ثم أفرغت بعض الأطعمة المحفوظة .
وانتشرت خارج النافذة
ملبوساتها المغسولة التى لفحتها أشعة الأصيل فجفت ،
وتراكمت على الأريكة (التى تحولها إلى سرير فى المساء)

جواربها وأخفافها وملابسها الداخلية ومشدها »[١] .

بعد هذا العرض عن الدقائق الصغيرة التي تكون في مجموعها حياة العزلة والانفراد لهذه الفتاة ، يتخذ منها الشاعر ذريعة للتعبير عن الظروف والملابسات التي أحاطت بها والتي أدت إلى انحدارها في طريق الغواية وقيام علاقة جنسية بينها وبين كاتب في إحدى المؤسسات الصغيرة للإسكان . وفي كل ذلك يقوم تايريزياس بدور التعليق على كل مشاهداته وتصوراته ، إذ يقول :

« أما أنا تايريزياس ، كرجل مسن صاحب صدر مجعد ،
قد تأملت المشهد ، وتنبأت ببقية الأحداث —
فلقد كنت أتوقع أيضاً قدوم الضيف المنتظر .
وأخيراً وصل الشاب بصحته المعتلة ،
وهو يعمل كاتباً في دار صغير لتأجير المنازل ، وأخذ يحملق ويتفرس ،
ومع ضعته وخساسته إلا أنه مطمئن غاية الاطمئنان
وهو في ثقته بنفسه شبيه بالقبعة الحريرية التي تستقر على رأس مليونير برادفورد .
وظن أن الوقت مواتياً .
إذ أن الفتاة قد انتهت من أكلتها ، وأحست بالتعب والملل ،

---

(١) "At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives.
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.
Out of the window perilously spread
Her drying combinations trouched by the sun's last rays.
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays."
Ibid.

فأخذ يداعبها
دون أن يلاقى منها كلمة تأنيب .
فعزم على مهاجمتها ؛
دون أن تلقى يداه أية مقاومة ؛
فهو ليس بحاجة إلى استجابة لإشباع غروره ،
فصلته بها قائمة على عدم المبالاة .
(وأنا تايريزياس بدورى قد قاسيت من كل هذه الأمور
ولعبت أدواراً شتى على نفس الأريكة أو السرير ،
أنا الذى جلست بجوار الجدران فى طيبة
وجلت بين صفوف الموتى) .
أما هو فقد قبلها قبلة الوداع
وأخذ يتلمس طريقه إذ أن السلم كان مظلماً (١) . . . .

(١) "I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest —
I too awaited the expected guest.
He, the young man carbuncular, arrives,
A small house agent's clerk, with one bold stare,
One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.
The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired
Endeavours to engage her in caresses
Which still are unreproved, if undesired.
Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
(And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.)
Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit ...."
Ibid., pp. 69-70.

ولعل هذه الأبيات تبين لنا الصورة الشعرية التى ارتسمت فى مخيلة الشاعر لتوضح لنا ما جال بخاطره عن فساد الحياة الحاضرة وعن انحدار العلاقات بين الجنسين إلى هذا الحد المشين . كما أن هذه الأبيات من ناحية أخرى تربط قصيدة « الأرض الخراب » بأسطورة مس جسى وستون التى أشرنا إليها من قبل ، وهو ارتباط وثيق نابع من الصلة القوية بين هذه الأسطورة وقصيدة إليوت لا سيما وأنه اعترف فى مذكراته بدينه الكبير لها . ويتضح لنا من ذلك أن الجنس قد تحول عن هدفه ومرماه الأول وهو إنجاب الذرية إلى أن أصبح أداة للهو وطريقاً للخسة . لقد كان الجنس فى الماضى رمزاً « للحيوية الخلاقة »(١) كما عبر عنها بعض النقاد ، فهو الطريق السليم للتعاطف والسعادة . أما والأمور قد تعقدت بفضل المدنيات الحديثة ، فلا غرو إن اضمحلت هذه القيمة وابتعدت بعداً شاسعاً عن أهدافها السامية الأولى .

وتايريزياس نفسه لم ينج من الانحراف والوقوع فى مثل هذا المعترك الذى خبره ومر بتجاربه ، فعرف الشيء الكثير عن حقيقتى الحياة والموت ، وعن نزوات الإنسان وشهواته وملذاته ، ثم المبررات العديدة التى يختلقها حينما يرتكب خطأ أو يزل بمحض إرادته . ثم يعود ويقول إن صوت الضمير الذى كنا نتطلع إليه فى يقظته قد مات فى أرض المدنية الحديثة الخراب ، ومات معه بالطبع الشعور بالندم أو مجرد الإحساس بالإثم :

« فلقد استدارت الفتاة ونظرت إلى المرآة ،
تكاد ألا تحس بأن حبيبها قد رحل ؛
وراودت ذهنها فكرة غير مكتملة :
« والآن ، وقد أقدمت على هذه الفعلة : إننى فرحة بانتهائها » .
فحينما تنحدر المرأة إلى الغواية
وتسير بمفردها داخل حجرتها بخطى متثاقلة ،

---

(١) Created vitality

تأخذ فى تصفيف شعرها بطريقة آلية ؛
وتضع أسطوانة على الحاكى (الجراموفون) »[١] .

إن الأبيات الأخيرة قد اقتطفها إليوت من قصة « قسيس ويكفيلد » للكاتب الإنجليزى أولفر جولد سميث[٢] ، لكن إليوت قد أدخل تغيرات طفيفة على النص الأصلى ، فبينما جولد سميث يجد أن العلاج الوحيد لمثل هذه الحالات هو الموت ، إذ بإليوت لا يقدم لنا حلاً بل يتتبع سلوك هذه الفتاة خطوة بخطوة بعد رحيل حبيبها عنها . ويهمنا فى هذا المضمار إشارته إلى الطريقة الآلية فى سلوك الفتاة ، وهى انعكاس بطبيعة الحال لحياتها الميكانيكية ، فهى تعمل على الآلة الكاتبة ، وحياتها فى حجرتها التى تقطنها امتداد لحياتها العملية طوال النهار ، وكل ما أمكنها القيام به هو الاستماع إلى صوت الموسيقى المنبعث من الأسطوانة حينما أدارت الحاكى . أين أصوات هذه الموسيقى الممتزجة بالإثم من خرير المياه فى الماضى حيث تلاقى الأحباء بالقرب منها :

« لقد تسربت هذه الأصوات الموسيقية عبر الأمواج
ومرت بالاستراند إلى أن وصلت إلى شارع الملكة فيكتوريا .
أوه أيتها المدينة ، إننى أستمع أحياناً
إلى الأصوات العذبة المنبعثة من القيثارة
بالقرب من الحانة العامة فى شارع التيمز السفلى ؛
وقرقعة تلتها جعجعة من الداخل

---

(١) "She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass :
'Well now that's done; and I'm glad it's over.'
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alore,
She smoothes her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone".
Ibid., p. 70.

(٢) Oliver Goldsmith's "The Vicar of Wakefield."

حيث يقضى صيادو السمك وقت الظهيرة :
هنالك بالقرب من كنيسة الشهيد الأكبر
بجدرانها الزاهية ذات الرنين الأبيض والذهبي [١]» .

إن صوت القيثارة يبعث فى النفس الرضى والراحة وبخاصة إذا امتزج بموسيقى البحر داخل الحانة المطلة على التيمز حيث يقضى الصيادون فترة راحتهم . وبالقرب منهم عند حافة قنطرة لندن توجد كنيسة الشهيد التى يؤمها الصيادون . والأسماك فى نظر إليوت رمز للنفوس الضالة التى تتخبط فى خضم هذه الحياة بأمواجها الزاخرة الآثمة ، ووظيفة دور العبادة هى اقتناص هذه النفوس وانتشالها بعيداً عن أنواء هذا العالم . وهذا الاتجاه الرمزى الذى يفسر لنا اجتماع الكنيسة وصيادى السمك فى النص السالف . قديم قدم التاريخ . فلقد ورد فى بعض المخطوطات الأثرية عن البوذية أن بوذا كان يطلق عليه أحياناً اسم « صياد السمك » إذ كان يصطاد الأسماك البشرية من « محيط الخطيئة »[٢] ليطرحها خارجاً إلى نور المعرفة الصحيحة . وفى مخطوط آخر محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن نص قديم عن معتقدات أهل بابل وفيه إشارة إلى أن إلههم أوانيس [٣] كان صياداً للأسماك وهو فى نظرهم مصدر الفنون برمتها . وهذا المعنى معروف أيضاً فى المسيحية .

وعلى ذكر الأسماك والبحار يعود أليوت إلى الإشارة إلى حوريات البحر

---

(١) "This music crept by me upon the waters'
And along the Strand, up Queen Victoria Street.
O City city, I can sometimes hear
Beside a public bar in Lower Thames Street,
The pleasant whining of a mandoline
And a clatter and a chatter from within
Where fishermen lounge at noon : where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold."
Ibid., pp. 70-71.

(٢) The ocean of Samsara

(٣) Oannes

اللواتى سبق ذكرهن عند افتتاحية هذا الجزء ، وها هى الأغنية التى يرددنها معاً بعد أن غرر بهن أصدقاؤهن :

« البحر ينضب
زيتاً وقاراً
والسفن تنساب
مع حركة المد ،
الشراع الأحمر
المتسع
يرفرف فى اتجاه الريح ويتمايل على السارى الكبير
السفن تمخر العباب
والكتل الخشبية تنساب
إلى جرينتش
بعد أن مرت بجزيرة الكلاب .
ويلا لا لى
والا لا لى لالا » [1] .

أما الجزء الثانى من الأغنية فهو منصب على الملكة إليزابيث الأولى التى

---

(١)

"The river sweats
Oil and tar
The barges drift
With the tunning tide
Red sails
Wide
To leeward, swing on the heavy spar.
The barges wash
Drifting logs
Down Greenwich reach
Past the Isle of Dogs.
Weialala leia
Wallala Leialala".

Ibid., p. 71.

وقعت فى غرام إيرل أوف ليستر حينما التقيا فى قصر الملكة الذى يقع على الضفة اليمنى لنهر التيمز بالقرب من مستشفى جرينتش :

« إليزابيث وليستر
والمجاديف التى تضرب الماء
ومؤخرة السفينة
التى تشبه المحارة المزركشة
بلونيها الأحمر والذهبي
وحركة المد السريعة
والأمواج التى تنكسر على الشاطئ
والرياح الجنوبية الغربية
دفعتهم عبر الأمواج
بالقرب من الأجراس العالية
التى تدق داخل الأبراج البيضاء .
ويلا لا لى
وإلا لا لى لا لا »[1] .

وبعد هذه الأغنية الجماعية تنفرد كل واحدة من حوريات التيمز الثلاثة

---

(١) "Elizabeth and Leicester
Beating oars
The stern was formed
A gilded shell
Red and gold
The brisk swell
Rippled both shores
Southwest wind
Carried down stream
The peal of bells
White towers
Weialala leia
Wallala leialala."

بالحديث عن نفسها . وهن يشبهن فى هذا المضمار حوريات الرين ، فهن جميعاً وقعن فريسة للخداع والاغتصاب ، فجلسن على شاطئ التيمز أو الرين يندبن حظهن العاثر ، إذ تقول الأولى :

« إننى أجىء من هايبورى
حيث المركبات الكهربائية والأشجار المتربة ،
لقد فقدت أعز ما لدى فى رشموند وكيو
وفى رشموند ملت على ركبتاى فى تراخ على سطح القارب الضيق »[١] .

إنها ولدت فى هايبورى وغرر بها أحد السوقة فى رشموند بلندن . أما الثانية فتقول :

« إننى أقطن مورجيت ، وأطأ قلبى
تحت قدماى . فلقد بكى
بعد الحادث . ووعدنى ببداية طيبة .
لكننى لم أعلق على شىء . فما عساى أن أستنكر ؟ »[٢]

بعد أن وقعت فريسة لنزواتها فإنها الآن تضع قلبها تحت قدميها معترفة بخطئها لكنها لا تثق كثيراً فى وعود الرجال ولهذا فإنها لم تعلق على وعد صاحبها بتغيير سلوكه نحوها . أما الثالثة فإنها تقول :

« على رمال مارجيت
أكاد أربط
لا شىء بلا شىء .

---

(١) "Trams and dusty trees.
Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me. By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of a narrow canoe."
Ibid., pp. 71-72.

(٢) "My feet are at Moorgate, and my heart
Under my feet. After the event
He wept. He promised 'a new start.'
I made no comment. What should I resent ?"
Ibid., p. 72.

ها هى أطراف الأظافر تتساقط من الأيدى الرثة .
وبنى زمنى فى تواضعهم لم يتوقعوا
شيئاً »[١] .

هذا هو الفراغ الذهنى الذى أصابها بعد سقوطها إذ « لا شىء » يدور الآن بخلدها سوى أطراف الأظافر التى تتساقط من الأيدى الرثة كناية عن أن حياتها أصبحت الآن عديمة القيمة كأطراف الأظافر التى ترمى فى سلة المهملات . والأيدى الرثة تشير إلى اليد الآثمة التى أقدمت على فعلتها المشينة ، أما بنو زمنها الذين لم يتوقعوا منها هذا الانحدار فقد نبذوها لتيعش فى عزلة تامة عن المجتمع .

وبعد هذه الأحاديث المروعة من جانب كل حورية من حوريات البحر الثلاثة ، تتجمع هذه الخيوط الفرادى فى الأبيات الأخيرة من هذا الجزء من القصيدة ، وتظهر لنا براعة إليوت فى إحكامها داخل نسيج متماسك ومتسق الأوصال ، إذ يربط تعاليم الشرق بالتعاليم الغربية ، وتلتحم المبادئ الكبرى على المنوال الشعرى الأصيل الذى يرتكز عند إليوت على دعائم قوية من الفلسفات الأخلاقية التى سادت العالم فى عصوره المختلفة . فهو يشير فى خاتمة هذا الجزء إلى القديس أوغسطين وإلى بوذا وكل منهما يمثل فلسفة روحية ضخمة فى أوربا والهند ، إذ يقول :

« ثم جئت إلى قرطاجنة
إننا نحترق ، نحترق ، نحترق ، نحترق
يا إلهى ألتى بى خارجاً
يا إلهى انتزعنى

(١)
On Margate Sands.
I can connect
Nothing with nothing.
The broken fingernails of dirty hands.
My people humble people who expect
Nothing."
Ibid., p. 72.

نحترق » [١].

يذكر القديس أوغسطين فى اعترافاته أنه عند أول مجيئه إلى قرطاجنة فوجئ بلقاء بعض الصبية المستهترين الذين التفوا حوله . فنبذ عشرتهم ، وتركهم وشأنهم ، ثم تضرع إلى الله أن ينتزعه من هوة هذا العالم الملىء بالشرور والمعاصى . أما الإشارة المتكررة إلى « الاحتراق » ففيها يتفق هذا القديس مع بوذا وهو الاحتراق بنار الغوايات الجسدية القائمة على إشباع الرغبات الحسية .

وبهذه الطريقة يختتم إليوت هذا الجزء من قصيدته الذى يعتبره جمهرة النقاد نقطة تحول فى فهم مضمونها . وإدراك سياقها ، ثم تتابع أحداثها ، وتشعب مراميها . وكما تشير هذه الخاتمة إلى التحام الفلسفة الشرقية بزميلتها الأوربية . فهى ترمى أيضاً إلى اتحاد الجسم بالروح . وفى تغلب كل من هذين العنصرين ضعف للعنصر الآخر . وفى انتعاش الروح التى تسلك طريق الحب الإلهى دحض للحس بأدرانه . وإخماد للنيران الجسدية المتأججة التى تحرق الأفراد والجماعات بسعيرها الملتهب .

* * *

وبعد أن أوضح لنا إليوت كيفية احتراق الجسد بنيران الشهوات المختلفة وأورد لنا أمثلة عديدة فى هذا المضمار . يبين لنا فى الجزء الرابع القصير الذى أطلق عليه « الموت بواسطة الماء » [٢] كيف أن عنصر الماء لا يقل خطراً عن غيره فى هلاك الناس . فيقول :

« مات فليباس الفينيقى منذ أسبوعين .

---

(١) "To Carthage then I came
Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest
burning"
Ibid.

(٢) "Death by Water"

ونسى صياح طيور النورس ، وارتفاع مياه البحر .
والكسب والخسارة .
والتقط عظامه فى هدوء
تيار منخفض . فأخذ يعلو ويهبط
ويتمثل مراحل حياته كلها وشبابه
إلى أن دخل الدوّامة .
أيها الوثنيون أو اليهود
يا من تديرون دفة السفينة وتتطلعون تجاه الريح
اذكروا فليباس الذى لا يقل عنكم طولا وأناقة »[١] .

لقد سقط فليباس الفينيقى ومات غريقاً ونسى كل شىء عن تجارته ، تتقاذفه الأمواج إلى أن ابتلعته الدوامة كناية عن الاستسلام المطلق لما تخفيه لنا الأقدار . لقد تعلق بدفة السفينة فى حياته كما تعلق بها الكثيرون من قبل . ونعنى بذلك تمسكه بعجلة الحياة بآلامها وويلاتها ، وفى ذلك رمز لبعده عن منطقة الإرادة الحرة الأبية التى لا تؤمن بمثل هذه الروابط . إن فى علوه وهبوطه كناية عن المكاسب التى أحرزها والخسارات التى لحقت به .

لقد تنبأت مدام سيزوستريس من قبل عن الموت غرقاً وتحققت هذه النبوءة فى فليباس الفينيقى الذى ابتلعه اليم . ولهذا أخذ تايريزياس يفكر جدياً فى

---

(١) "Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss.
A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.
Gentile or Jew
O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you".
Ibid., p. 73.

طريق آخر لنجاته من الفخاخ المنصوبة له فى « الأرض الخراب » ، بعد أن ثبت له أن البحر غادر . يطوى النفوس بين أمواجه ، ويقلب الأجسام رأساً على عقب فى دواماته . إلى أن تمزقها أسماكه . وتبتلعها حيتانه .

* * *

إن الطريق الذى سيسلكه فى الجزء الخامس والأخير من هذه القصيدة وهو ما أطلق عليه أليوت اسم « ما قاله الرعد » (١) هو طريق البر أو على وجه التحديد عبر الصحراء . وقبل أن يبدأ تايريزياس رحلته الطويلة يتذكر المسيح المصلوب :

« بعد أن ألقت المشاعل وهجها الأحمر على الوجوه التى تتصبب عرقاً
وبعد السكون المطبق فى الحدائق
وبعد الآلام المريرة بالقرب من الصخور الحجرية
ثم العويل والصراخ
فى السجون والقصور
وقصف الرعد وهو يتردد على الجبال البعيدة
الآن قد مات من كان حياً
ونحن الذين كنا أحياء نموت الآن
فى تباطؤ قصير الأجل »(٢) .

إن « السكون المطبق » يمثل فترة المحاكمة حينما قدم المسيح إلى الحاكم الرومانى بيلاطس البنطى . وهى الفترة التى سبقت إعلان الصلب وما أعقب

---

(١) What the Thunder Said"

(٢) After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places
The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains
He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience."
Ibid., p. 74.

ذلك من تمرد الطبيعة على هذا الظلم .

وبهذه التأملات يبدأ تايريزياس رحلته الشاقة وتجواله فى « الأرض الخراب » فلا يجد فيها طعاماً أو شراباً أو مأوى يلجأ إليه إذا ما هبت العاصفة ، وظهر البرق بغتة فى الأفق البعيد ، وأعقبه قصف الرعد ، فترتعش فرائص الإنسان ، ويبيت فى حيرة دون أن يدرى ماذا يفعل :

« حيث الصخور بلا ماء
نعم ، الصخرة جافة والطريق ملىء بالرمال
فهو طريق ملتوى عبر الجبال
والجبال صخرية بلا ماء
لو وجدنا الماء لتوقفنا عن المسير وأطفأنا غلتنا
لكنه من العسير علينا أن نتوقف أو نفكر بين الصخور
حيث العرق جاف والأقدام فى الرمال
آه لو وجدنا الماء بين هذه الصخور ،
هذه أسنان جمجمة متآكلة لا تستطيع البصق
هنا لا يمكنك الوقوف أو الاسترخاء أو الجلوس
والسكون أيضاً قد فارق الجبال
وحل محله الرعد بجفافه وقحطه إذ كان خالياً من الأمطار
والوحدة قد غابت أيضاً عن الجبال
وظهرت مكانها الوجوه العابسة التى تتهكم وتزمجر
خلف أبواب الأكواخ الطينية بجدرانها المشققة » [١].

---

(١) "Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink

إن المسرحية الكبيرة التى شملت العالم بأسره فى الأجزاء الأربع السالفة تتحول فى هذا الجزء الخامس إلى دراما داخلية تتسم بطابع المناجاة وتتأرجح بين اليأس والأمل وإن كان العنصر الغالب عليها هو القنوط والعذاب النفسى ثم الحيرة الشديدة التى تتجسم فى البيت التالى :

« هنا لا يمكنك الوقوف أو الاسترخاء أو الجلوس »

إشارة إلى ما يعانيه بنى البشر فى عصرنا الحاضر من ملل وضجر وسأم . أما الجفاف الذى يحدثنا عنه إليوت فى هذه الأبيات فهو كناية عن أن الينابيع الحية المتفجرة من روحانية عميقة والتى كانت تنبع فيما مضى من أغوار النفوس البشرية الوضاءة . قد نضب معينها حالياً بعد أن ظللت النفوس غمامة الإثم . فانتشر الجدب ، وساءت الأمور . فكانت الفوضى الاجتماعية والخلقية . وبدت الوجوه فى عبوسها وضجرها تنشر رسالة السخرية والتهكم والازدراء . وما أشبه هذا الجدب بأسنان داخل جمجمة قد خلت بطبيعة الحال من كل مظاهر الحياة . وهذا هو ما حدث فعلا داخل « الأرض الخراب » . فهذه الجمجمة التى ترمز إلى الموت تشير أيضاً إلى تحلل كل مظاهر الحياة فى هذه البرية التى يعيش على أنقاضها المجتمع الحديث .

لكن تايريزياس لم يفقد الأمل نهائياً إذ يعاوده الشوق والحنين إلى تنسم زهرة الحياة . وتتوق نفسه إلى نقطة ماء يطفئ بها غلته :

Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl
From doors of mudcracked houses."
Ibid.

« فلو وجد الماء

بلا صخور

أقول الماء أيضاً

الماء

والينبوع

والمستنقع داخل الصخور

آه لو أسمع صوت الماء

لا صوت الجرادة

أو حفيف الحشائش الجافة

بل صوت الماء فوق الصخور

هنالك حيث العصفور يغرد للناسك على أشجار الصنوبر

قطرة قطرة قطرة قطرة قطرة قطرة قطرة

دون أى أثر للماء »[١] .

فى وسط هذا الخراب تشتاق نفسه إلى طيور السماء وهى تغرد وتنشد للناسك لحن الخلاص ، بعد أن أعياه صوت الجراد الذى ينذر بالقحط . ولشدة لهفته

---

(١)

"If there were water
And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring
A pool among the rock
If there were the sound of water only
Not the cicada
And dry grass singing
But sound of water over a rock
Where the hermit-thrush sings in the pine trees
Drip drop drip drop drop drop drop
But there is no water,"
Ibid., pp. 74-75.

على الماء يتخيل أنه يتساقط أمامه قطرة بعد قطرة . إن هو إلا طيف عابر قد تراءى له ، وهنا تزداد حيرته ويتساءل :

من هو ثالثنا الذى يسير دائماً بجوارك ؟
فحينما أحصى العد لا أجد سواك أنت معى
لكنى إذا تطلعت أمامى على امتداد الطريق الأبيض
أجد شخصاً آخر يسير بجوارك
يسير فى خفة وقد تدثر بعباءة بنية اللون فأخفت وجهه عنا
ترى هل هو رجل أم امرأة ؟
ــ ولكن من هو الذى يسير بجوارك ؟ »[١]

تشير هذه الأبيات إلى ظهور المسيح لاثنين من التلاميذ وهما فى طريقهما إلى بلدة عمواس [٢] لكنهما لم يتمكنا من رؤيته مع أنه كان يسير بجوارهما . وحالهما فى هذه المرحلة من حياتهما شبيهة بحال تايريزياس الذى لا يدرك أن الحقيقة ماثلة أمامه . إن فى تدثرها إخفاء كلى لها ، فنحن لا نعلم الآن عن كنهها شيئاً . كما أن فى سؤال تايريزياس الحائر : « هل هو رجل أم امرأة ؟ » صدى وانعكاساً لما نتخبط فيه من جهالة . إنه لا يدرك أن الحياة فى أصلها نابعة من الموت كما أشار إليوت فى مستهل هذه القصيدة إلى المعتقدات القديمة حول آلهة الخصب والنماء وظهور الخضرة من حبات النبات المدفونة فى باطن الأرض . ويعود فيتساءل :

---

(١) "Who is the third who walks always beside you ?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
— But who is that on the other side of you ?"
Ibid., 75.

(٢) Emmaus

« ما هذا الصوت الذى يدوى فى الفضاء ؟
صوت النساء وهن يندبن .
ما هى هذه الجموع المتدثرة .؟ لقد احتشدت
على السهول التى تمتد فيما لا نهاية ، تتعثر فى شقوق الأرض
لا يحدها سوى الأفق المترامى .
وما هذه المدينة المقامة على الجبال
بفجواتها وإصلاحاتها وانفجاراتها المدوية فى الفضاء ؟
الأبراج قد تداعت وهوت
وأورشليم وأثينا والإسكندرية
. وفينا ولندن
كلها خيالات وأوهام »[١] .

يشير إليوت فى هذه الأبيات إلى بكاء النساء بعد موت الآلهة أوزيريس وتاموز وآتيس ثم ظهور بعض الأدعياء الذين تجمهروا على سهول أوربا وآسيا يحاولون جذب الناس إليهم بشتى الطرق . ولقد أدى ذلك إلى اضمحلال المدنيات العظيمة القديمة ، وحل محلها مدن ضخمة واهية ، فكل من أورشليم وأثينا والإسكندرية وفينا ولندن كانت لها شهرتها التاريخية والدينية والعلمية ، أما الآن فلقد أصبحت كلها خيالات فى غير تماسك ، وأوهاماً فى غير ترابط . إنها

---

(١) "What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal."
Ibid.

تضم بين جدرانها المتداعية .

« السيدة التى تلف شعرها الأسود
كأنها تحرك أناملها على الأوتار الموسيقية بنغماتها الخافتة
والخفافيش ذات الوجوه التى تشبه وجوه الأطفال تطير وقت الغسق
بأصواتها المشؤومة ، وترفرف أجنحتها
ثم تنقص برؤوسها على الحائط الأسود
أما الأبراج فقد بدت أعاليها فى أسافلها
تدق نواقيس الذكرى فنعرف بها الدقائق والسويعات
وقد انبعثت الأصوات الغنائية من الأحواض الفارغة والآبار الخاوية» (١)

لقد أصبحت « الأرض الخراب » مأوى للبوم والخفافيش . إن فى انقلاب الأبراج كناية عن انحسار الآمال وبلبلة الأمانى والغايات . أما الأحواض الفارغة والآبار الخاوية فهى تشير إلى الهواجس التى يتردد صداها فى نفوسنا بعد أن خلت من مياه المعرفة الحقة . فلا غرو إن دقت الأجراس لتعلن لنا أن الخطر محدق بنا وتذكرنا بقرب وقوعه . وبهذه الصلصلة المتقطعة يقترب تايريزياس من نهاية رحلته

« فى هذا الكهف المتآكل بين الجبال
وعلى ضوء القمر الخافت ، وحفيف الحشائش
فوق المقابر المتداعية حيث يوجد المعبد .

---

(١) "A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crowled head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells."
Ibid., pp. 75-76.

نعم ، لقد كان المعبد خاوياً والريح ساكنة
ولم يكن به نوافذ كما أن بابه ظل يتأرجح ،
والعظام الجافة التى به لا تصيب أحداً بسوء .
أما الديك فقد اعتلى غصن الشجرة الكبير وصاح بأعلى صوته
كوكو ريكو كوكو ريكو
وظهر وميض البرق بغتة . وأعقبه نفحة رطبة
محملة بالأمطار »[١] .

تذكر لنا مس وستون فى كتابها « من الطقس إلى القصة الخيالية » أن هذا المعبد قد ورد ذكره فى الأساطير القديمة تحت اسم « المعبد الخطر[٢] » إذ أن الطريق إليه محفوف بالمخاطر . ولم يكن هناك فى المنطقة المجاورة له سوى مجموعة من الأحجار المتراكمة ومقابر قديمة تعلوها بعض الحشائش . أما العظام الجافة فتشير إلى الفرسان الذين عبروا « الأرض الخراب » وأرادوا تخليصها من الويلات والكوارث التى ألمت بالزرع والضرع ولم يفلحوا فى فهم السر من إقامة المعبد أو كنه وجوده ، كما أنهم فشلوا أيضاً فى معرفة القيمة الرمزية لذلك الطريق الموحش المؤدى إلى المعبد ، فالخوض فى غمار عالم الموت السفلى بعظامه المتناثرة كثيراً ما يؤدى إلى كسب بعض المعرفة الروحية وتذكرة الإنسان بالموت والفناء وبعث الروح وحيويتها بعد أن توارى الجسد فى الثرى .

---

(١)
"In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain."
Ibid., p. 76.

(٢) Chapel Perilous

لكن تايريزياس لم يدرك شيئاً من هذه الحقائق كلها ، شأنه فى ذلك شأن من سبقوه من ذوى الشجاعة والإقدام الذين أرادوا الخير لهذه « الأرض الخراب » ، فلا عجب إن « كان المعبد خاوياً والريح ساكنة » . وهذا المعبد رمز مجسم للقيم الروحية فى عصرنا الحاضر ، وقد أصبح خاوياً لأنه لا يحمل أى معنى لنا الآن ، فمن العسير أن نجد أى صدى لهذه القيم فى العقلية الآلية التى تسيرها النفعية وتتحكم فيها المادية . فلقد كانت دور العبادة فيما مضى على اختلاف ألوانها ومللها ونحلها رمزاً للقوى الروحية العظيمة التى يجد فيها الحائر قوة ، والحزين عزاء ، والمضطرب راحة . لكنها الآن قد أصبحت خاوية بعد أن هجرها العالم الحاضر وسار فى غيه دون هدف أو روية .

وفى وسط هذا الخراب المخيم على كل مناحى هذه الأرض ارتفع صوت الديك وهو يعلن أن الظلام قد ولى ورحل وأن فجر يوم جديد قد بزغ . إن فى تقطع صوت الديك معنى التهديد والوعيد ، كما فى تردده رمز لدفع قوى الشر المظلمة وإحلال لقوى الخير محلها . وهو فى كل هذه المراحل يعلن قدوم الأمطار وإنبات الزرع ، ولكن ذلك يتوقف حتماً على نجاح تايريزياس فى مهمته :

« فلقد غرق وادى نهر الكنج بعد أن ذبلت الأوراق
لطول انتظار هطول الأمطار ، وتجمعت السحب السوداء
على مرتفعات هيماڤانت البعيدة
وتلبدت الأدغال واحدودب شكلها فى صمت »[1] .

بعد هذه الأبيات يتجه إليوت إلى الفلسفة الآرية وهو يحاول جاهداً أن

"Ganga was sunken, and the limp leaves
Waited for rain, while the black clouds
Gathered far distant, over Himavant.
The jungle crouched, humped in silence."
Ibid.

يمزج الفلسفات الحديثة بالمعتقدات الأولى للبشرية . فلقد ورد فى مخطوطات الأوپانيشاد(١) للبراهمة القدماء أن الإله براجاباتى(٢) وهو الكائن الأعظم واهب الحياة وصاحب السلطان على الأحياء والأموات ورمز الخلود ، قد صاح فى تلاميذه بصوت من رعد (وهذا يفسر لنا عنوان هذا الجزء الأخير من قصيدة « الأرض الخراب » وهو « ما قاله الرعد ») بعد أن أتموا دراستهم قائلا : « أعطوا بسخاء »(٣) و « كونوا رحماء »(٤) و « اكبحوا جماحكم . »(٥) وهذه الوصايا الثلاثة مكتوبة بطبيعة الحال باللغة السنسكريتية . ويقول إليوت فى الوصية الأولى :

« ثم تكلم الرعد قائلاً :

دا

أعطوا بسخاء : أما نحن فماذا أعطينا ؟
لقد تحركت دمائى يا صديقى فاهتز لها قلبى
إن لحظة الاستسلام تستلزم منا جرأة بالغة
حينئذ لا يمكن لعصر متكامل بالفطنة أن ينتزعها منا
فبواسطتها وحدها كانت لنا الحياة
إذ ليس لها وجود فى تأبين الراحلين عنا
أو بين خيوط الذكريات التى ينسجها العنكبوت الخيِّر

---

(١) "Upanishad"
(٢) Pragâpati
(٣) Datta (i.e. give)
(٤) Dayadhvam (i.e. be merciful)
(٥) Dâmyata (i.e. be controlled)

إن كلمة « أوپانيشاد » مؤلفةمن مقطعين : «أوپا» ومعناها بالقرب و « شاد » ومعناها يجلس ، ومن « الجلوس بالقرب » من المعلم انتقل معنى الكلمة حتى أصبح يطلق على المذهب الغامض الذى كان يسره المعلم إلى خيرة تلاميذه . وفى الأسفار مائة وثمان محاورات مما جرى بين المعلم وتلاميذه ألفها كثير من النساك والحكماء بين عامى ٨٠٠ ، ٥٠٠ ق . م . وأسفار الأوپانيشاد قد ظلت للهند إلى يومنا هذا بمنزلة الكتب المقدسة .

أو تحت الأختام التى هشمها المحامى المزيل
فى حجراتنا الخاوية[(١)] » .

يتساءل إليوت عما أمكننا التنازل عنه للفقراء والمحتاجين من زكاة وعشور وغيرها . إن فى البذل أو العطاء سمو بالنفس ، وتسامى عن المادة ، وشعور بألم الفقير ، ولحظة من لحظات الاستسلام التى كانت تنطوى فيما مضى على الاستبسلام المطلق للخالق جل شأنه . إن حياتنا الآن وذكرياتنا التى نحييها بين حين وآخر عن الراحلين عنا قد خلت من عناصر الرضى والعطف والإحساس بألم المحتاج ثم الاستسلام لإرادة الله ، وهذه كلها كانت متأصلة فى نفوس القدامى ، فتعذر انتزاعها حينذاك إذ كانت موطدة الأركان ، قوية البنيان .

أما الوصية الثانية فيقول عنها إليوت :

« دا

كونوا رحماء : فلقد سمعت المفتاح
وهو يدور فى الباب ليفتحه دفعة واحدة ولن يعيد الكرّة
إننا نفكر فى المفتاح ، وكل منا داخل صومعته
يفكر فى مفتاحه . ويحكم غلق هذه الصومعة
حينما يحل الليل . هذه الأخبار المتناثرة

---

(١)
"Then spoke the thunder
DA
Datta : what have we given ?
My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract
By this, and this only, we have existed
Which is not to be found in our obituaries
Or in memories draped by the beneficent spider
Or under seals broken by the lean solicitor
In our empty rooms."
Ibid., pp. 76-77.

قد تبعث الأمل من جديد فى نفس كوريولانوس المحطمة »[١] .

إن كلاً منا يهرع إلى بيته ويغلق بابه ولا يفكر فى أحد سواه . هذه هى الأنانية التى يشير إليها إليوت فى الأبيات السالفة . ولهذا لا وجود للرحمة فى مجتمع مغلق أنانى قائم على الانعزالية وتظلل جوانحه الانفرادية . فالنفس الحبيسة داخل صومعة حب الذات لا تحس بمتاعب غيرها أو بمشكلاتهم ، وهى شبيهة فى هذه الحالة بشخصية كوريولانوس التى كتب عنها شكسبير مسرحيته المعروفة ، فهو الذى خر صريعاً أمام أنانيته بعد أن باع بالده وخان وطنه .

وفى الوصية الثالثة والأخيرة يقول الشاعر :

« دا

اكبحوا جماحكم : لقد انساب القارب

فرحاً باليد التى توجه مجدافه وشراعه

وكان البحر هادئاً ، هكذا ينساب قلبك

فرحاً بنبضاته المستجيبة الطائعة حينما تدعوه

الأيادى الحكيمة »[٢] .

إن فى كبح جماح النفس انسياب للإرادة الحرة واستجابة داخلية للحكمة

---

(١) "DA
Dayadhvam : I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus."
Ibid., p. 77.

(٢) "DA
Damyata : The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar
The sea was calm, your heart would have responded
Gaily, when invited, beating obedient
To controlling hands."
Ibid.

الأصيلة البعيدة عن الشهوات والنزوات . وهدوء البحر دليل على الراحة النفسية التى يتمتع بها أولئك الذين لم ينجرفوا فى تيار ملذاتهم بل وضعوا ضبط النفس نصب أعينهم فكان رائداً لهم طوال حياتهم .

لكن تايريزياس لم يستجب لهذه النصائح بل سار فى غيه دون وعى منه ، مطلقاً العنان لرغباته ، فأصبح نهباً للصراع الدرامى ، تتقاذفه الأهواء يمنة ويسرة ، فتحركه كيفما شاءت ، وتنقله إلى أجواء ليس له عهد بها من قبل . وفى وسط هذه الحيرة البالغة يختتم حديثه بقوله :

« وجلست على الشاطئ
ثم ألقيت شصى ، وخلفى السهل القاحل
ترى هل فى مقدورى أن أبعث شيئاً من النظام فى هذه الأراضى ؟
لقد تداعت قنطرة لندن ثم هوت وسقطت
أما هو فلقد ألقى بنفسه وسط النيران التى تطهر النفس
أوه أيها العصفور ، متى سأصير مثلك ؟
ها هو أمير أكيتين [١] صاحب القلعة المهدمة
لعلى أخفى حطامى وسط هذه المقتطفات المبعثرة
وسأريحكم بالقدر المناسب . أما هيرونيمو فقد عاد إلى جنونه .
أعطوا بسخاء ، وكونوا رحماء ، واكبحوا جماح أنفسكم .
السلام الذى يفوق العقل ، السلام الذى يفوق الإدراك ،
السلام الذى لا يحد » [٢] .

---

(١) أكيتين هى إحدى مقاطعات بلاد الغال قديماً وهى تقع فى حوض نهر الجارون .

(٢)
"I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order ?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon — O swallow swallow

تعتبر هذه الأبيات من أصعب أجزاء القصيدة وذلك لإشاراتها العديدة لمواضيع مختلفة . وهنا نشاهد تايريزياس وقد ألقى بشصه فى الماء ليصطاد السمك بعد أن أخفق فى مهمته وهى تخليص « الأرض الخراب » من عذابها وويلاتها وإعادة حياة الخصب والنماء لها ، ذلك أنه لم يدرك شيئاً عن الوسائل القويمة لهذا الخلاص وهى العطاء والرحمة وضبط النفس ، إذ ما زالت صومعته الداخلية تجذبه إليها بشدة ، وما زالت دوافع الأنانية تتحكم فيه . هذا إلى أنه غير مستعد للرضوخ إلى أحكام الماضى كما تتمثل لنا فى الفلسفة الأخلاقية عند قدماء البراهمة . ثم إن سؤاله التالى الذى به يفند قدرته على إصلاح « الأرض الخراب » :

« ترى هل فى مقدورى أن أبعث شيئاً من النظام فى هذه الأراضى ؟ »

سؤال استنكارى يحمل معه الإجابة بالنفى . فلقد عجز عجزاً تاماً عن إصلاح أراضيها ، كما أن وميض الأمل الذى كان يراود أهلها ، قد تبدد آخر الأمر فى نهاية القصيدة بعد أن فشل تايريزياس هذا الفشل الذريع . فلا عجب إن هوت قنطرة لندن كناية عن تداعى المدنية الحديثة بأسرها ، فلقد سقطت القنطرة وجرت معها المدنية الأوربية برمتها ، ذلك أنها شيدت على صرح آلية ، وارتكزت على أعمدة مادية خالصة . ويرى إليوت أن فى تدعيم المدنية الحديثة بالمبادئ والمثل العليا الأخلاقية وبالفلسفات الروحية قديمها وحديثها خلاص لها ، ونجاة لأرض أوربا الخراب من الخطر المحدق بها . وهو يؤمن إيماناً قاطعاً بالقدرة على تطهير النفس من أدران الرذيلة ، ويحدوه هنا مثال من « الكوميديا الإلهية » لدانتى ، وهذا هو نصه الأصلى :

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih."

Ibid

« من أجل هذا الصلاح
الذى يقودك إلى أعلى درج فى السلم ،
أرجو أن تذكر آلامى فى الوقت المناسب ؛
ثم غاص مرة أخرى فى النيران التى تطهر الجميع »[١] .

وقد وردت هذه الكلمات فى « المطهر » على لسان أرنوط دانيال [٢] الذى طلب من دانتى أن يتذكره أثناء رحلته ثم رجع إلى النيران التى تطهر الخطاة .

إن تايريزياس فى قيوده الكثيرة يتمنى أن يحيا حياة طيور السماء وهى حياة الحرية والانطلاق والبعد عن هذا العالم الصاخب ببريقه الخارجى . وهو يحس فى قرارة نفسه أن هذه الأرض قد نبذته ، وحاله فى ذلك شبيه بأمير أكيتين الذى ورد ذكره فى قصيدة « الديسديشادو » للشاعر الفرنسى چيرارد دى نيرفال .[٣] ولعلنا نلمس فى ثنايا القصيدة محاولاته المتكررة لجلب الراحة لأهل تلك الأرض ، فبذل كل ما فى وسعه للتوفيق بينهم وبين المبادئ التى تصبو إليها نفسه . إن هو فى ذلك إلا هيرونيمو الذى حدثنا عنه طويلا الكاتب المسرحى الإنجليزى توماس كيد (١٥٥٧ — ١٥٩٥) فى مسرحيته « التراجيديا الإسبانية »[٤] فلقد قطع أعداؤه ابنه هوراشيو[٥] إرباً إرباً وأراد أن ينتقم منهم

---

(١) "Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al som e l'escalina,
sovegna vos a temps de ma dolor.'
Poi s'ascose nel foco che gli affina."

("'Now I pray you, by that Goodness which guideth you to the summit of the stairway, be mindful in due time of my pain.' Then dived he back into that fire which refines them.")

Dante Alighieri, *The Purgatorio*, Canto XXVI. London : The Temple Classics, 1901, pp. 330-31.

(٢) Arnaut Daniel

(٣) Gérard de Nerval's "El Desdichado"

(٤) Thomas Kyd's "Spanish Tragedie"

(٥) Horatio

فتظاهر بالجنون كما فعل هاملت . ووجد هيرونيمو الفرصة مواتية حينما جاء إليه بعض رجال البلاط وطلبوا منه أن يكتب لهم مسرحية لتمثل أمام الملك وحاشيته ، فأجابهم على الفور : « إننى سأريحكم بالقدر المناسب . » فلقد كتب هيرونيمو مسرحية فى صباه ووجد أن فى تقديم هذه المسرحية واشتراكه فى القيام بها ثم اختياره بعض شخصياتها من بين أولئك الذين سفكوا دماء ولده هوراشيو فرصته الوحيدة للانتقام . وبعد تردد طويل تم له ما أراد ، أما تايريزياس فلم يحقق شيئاً من مآربه ، فلا غرو إن أخفى حطام نفسه وسط المجتمع المتداعى . وهذه «المقتطفات المبعثرة » التى يشير إليها إليوت هى الاقتباسات العديدة التى لمسناها فى سياق هذه القصيدة وبخاصة فى جزئها الأخير . ويرى إليوت أن فى تناثر هذه المقتطفات صدى أميناً للمجتمع المفكك الذى نعيش فيه والمدنية الصاخبة التى نحيا فى وسطها .

الفصل الثانى عشر

الرجال الجوف [1]

إن الإشارات الأخيرة فى قصيدة « الأرض الخراب » لتداعى المجتمع الحاضر تربطنا « بالرجال الجوف » الذين يكونون فى مجموعهم هذا المجتمع . وتبين لنا هذه القصيدة أقصى ما وصل إليه إليوت من يأس ، فرجال العصر الحاضر فى نظره ما هم إلا تماثيل مليئة بالقش ، إذ يقول :

« نحن الرجال الجوف
حشينا بالقش
نميل معاً
وقد امتلأت رؤوسنا بالقش . واأسفاه !
إن أصواتنا الجافة
حينما نتهامس معاً
هادئة لا معنى لها
كالريح فى الحشائش الجافة
أو وقع أقدام الجرذان على الزجاج المحطم
فى خزانتنا الجافة
مظهر بلا شكل ، ظل بلا لون ،
قوة مشلولة ، إيماءة بلا حركة »[2] .

فى هذه القصيدة يعود إليوت إلى دراما النفس أو الدراما الداخلية للنفس

---

(١) "The Hollow Men"

(٢) "We are the hollow men
We are the stuffed men

البشرية ، فنستمع فى هذه الأبيات إلى صوت أحد الرجال الجوف فى منولوج داخلى ، وهو فى مناجاته لنفسه إنما يعبر عن مشاعره بقدر ما هو لسان حال الجماعة كلها التى ينتمى إليها . إن الرؤوس المليئة بالقش لابد وأن تخرج أصواتاً جافة كما تدور بداخلها « أفكار » لا معنى لها . إن هذا الرجل الأجوف يتذكر القدامى الذين قابلوا الموت بشجاعة ، فيقول فى انزوائه :

« أولئك الذين رحلوا
إلى مملكة الموت الأخرى ، وهم شاخصين أبصارهم ،
عليهم ألا يذكرونا — إن شاءوا —
كأرواح قوية ضائعة
بل يذكرونا كالرجال الجوف
الذين حشوا بالقش » .

أولئك الذين عبروا الطريق وجازوا سكرة الموت بثبات وإيمان وشجاعة وهم شاخصين أبصارهم إلى عالم الآخرة ، لهم منا كل تقدير واحترام . وكل

Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas !
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar
Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion."
Ibid., "The Hollow Men," p. 87.

(١) "Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us — if at all — not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men."
Ibid.

ما نرجوه منهم أن يذكرونا لا كأرواح قوية قد ثبتت أقدامها فى العالم الآخر ، فهذا مطلب عسير المنال يصعب علينا كرجال جوف أن نحققه ، بل أن يذكرونا بحالتنا الراهنة وقد شلت حركتنا وأصبحت حياتنا كالظل الذى لا طعم ولا لون له .

إن الذين جازوا الطريق بسلام وجدوا

« هنالك العيون

وهى تضىء على العمود المهشم

هنالك تجد الشجرة وهى تتمايل

وتسمع الأصوات

التى اختلطت بغناء الريح

وهى أبعد مكاناً وأشد رهبة

من النجم الخافق »[١] .

والعيون هنا كناية عن الحقيقة الخالدة فى العالم العلوى . أما العمود المهشم فهو يشير إلى تداعى العالم الحاضر الذى تضىء عليه أحياناً الحقيقة الخالدة . ويتبين من وراء هذا الشعاع بين الفينة والفينة صفوة القوم الذين أمكنهم طرح ظلمة الجسد خارجاً فتتألق الروح ، ومن ثم تقترب أرواحهم من الحقيقة وتتكشف لهم أسرارها وخباياها . أما الشجرة التى تتمايل فترمز إلى شجرة الخير والشر فقد تمايلت حين قطف آدم ثمرة من ثمارها . والأصوات المختلطة بغناء الريح هى أصوات الأنبياء والمتصوفة حينما تختلط بالأناشيد الملائكية العذبة .

---

(١) "There, the eyes are
Sunlight on a broken column
There, is a tree swinging
And voices are
In the wind's singing
More distant and more solemn
Than a fading star."
Ibid., pp. 87-88.

ذلك هو العالم العلوى بساكنيه من الأرواح الطاهرة النقية ، وبحقائقه الخالدة . أما عالمنا الأرضى فيتمثل فى

« هذه الأرض الميتة
أرض الصبار
حيث تنصب الأوثان
وحيث تتلقى
الضراعة من أكف الموتى
تحت لألأة نجم خافق » .[١]

هذه هى « الأرض الخراب » بعينها ، أرض الأموات والصبار وقد خلت من أى مظهر من مظاهر الحياة ، تقام الأصنام فى كل ركن من أركانها ، فيضرع لها « الرجال الجوف » . وهذه الأصنام رمز لعبادة المال أو الشهوة أو الجاه . إن نجم هذه العبادات كلها آخذ فى الأفول لا محالة إن عاجلاً أو آجلاً .

وفى هذه الأرض أيضاً
« لا توجد العيون
العيون لا وجود لها هنا
فى وادى النجوم الخابية
فى هذا الوادى الأجوف
فى هذا الفك المهشم لممالكنا الضالة »[٢] .

---

(١) "This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star."
Ibid., p. 88.

(٢) "The eyes are not here

فعيون « الحقيقة » التى ننفذ إليها ببصيرتنا العميقة لا وجود لها بين ضلال هذا العالم . إن « الفك المهشم » كناية عن الحطام والدمار والخراب الذى أصاب العالم عقب الحروب والمنازعات ، فتحول بين عشية وضحاها إلى وادى أجوف ، تتردد فيه الأصوات ، وتنحسر فيه النجوم عن مدارها الطبيعى . وفى وسط هذا الحطام يحاول « الرجل الأجوف » جاهداً أن ينفذ إلى « الحقيقة » فيتعثر فى صلاته :

« بين الفكرة
والحقيقة
وبين الحركة
والحدث
يسقط الظل
لأن لك الملك
وبين التصور
والخلق
وبين الانفعال
والاستجابة
يسقط الظل
ما أطول هذه الحياة
وبين الرغبة
والنشوة

There are no eyes here
In this valley of dying stars
In this hollow valley
This broken jaw of our lost kingdoms."
Ibid., p. 89.

وبين النفوذ

والوجود

وبين الجوهر

والحلول

يسقط الظل

لأن لك الملك »[1] .

ويرمز هذا الظل إلى الأجسام المادية التي تقف حائلاً بين هذا « الرجل الأجوف » وبين رغبته في معرفة أسرار العالم الآخر ، إذ يقع هذا الظل بين الجوهر والحلول . وبين الفكرة والحقيقة ، وبين التصور والخلق ، والانفعال والاستجابة له .

إن بحث إليوت حول هذه القضايا الفلسفية التي تتصل بالجوهر الكلي والحلول كصورة مرئية من صوره العديدة ثم الحركة والقوة الدافعة إلى أن نصل إلى

---

(١) "Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow
For Thine is the Kingdom
Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow
Life is very long
Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow
For Thine is the Kingdom."
Ibid., pp. 89-90.

ما أطلق عليه أرسطو اسم « المحرك الأول » ، ثم الأشكال والأعراض المختلفة التي تعطينا المظهر الخارجي للب الأشياء وكنهها ، وكيف أن هذا الجوهر متكامل في حد ذاته ، أما الأعراض الخارجية فهي دائمة التغير والتقلب ، هذا الجرى وراء هذه الحقائق الفلسفية هو الذى يفسر لنا إقدام إليوت على كتابة القصيدة التالية .

الفصل الثالث عشر

رماد الأربعاء[1]

لقد خرج إليوت من وراء البحث حول القضايا السالفة بفكرة الصعوبة فى الجمع بين مطالب الجسد وسمو الروح ، وبين القيم الحسية العارضة التى تشكل حياة الأفراد فى أغلب الأحيان والقيم العليا الأخلاقية التى نهدف من ورائها إلى الاتحاد بالجوهر الكلى والفناء المطلق فى الذات الإلهية . ولصعوبة التعبير عن هذه القضايا نجد إليوت يتخذ الصورة الشعرية أساساً لمناهجه فهى التجسيم المحدد الأبعاد للأفكار الفلسفية المجردة . وغالباً ما تصاغ هذه الصور فى قالب رمزى للدلالة على المستويات بل والاتجاهات المختلفة التى يرمى إليها الشاعر .

فى مستهل هذه القصيدة نلتقى بشخص يحاول أن يصعد درجات السلم ، وهذه الدرجات ترمز إلى مراحل الترقى والانسياب فى العالم الروحانى ، وينتهى هذا السلم عند قمته بالحب العذرى الإلهى ، إذ يقول :

« لأننى أحيا بلا أمل أن أدير وجهى ثانية
لأننى أحيا بلا أمل
لأننى أحيا بلا أمل أن أدير وجهى
أطمع فى موهبة هذا الإنسان أو أفق ذاك الرجل
فلماذا أحاول ثانية بلوغ هذا المنى
(ولم يبسط الصقر المسن جناحيه ؟)
ولم أحزن
لزوال السلطان عن مجد عادى ؟ »[2]

---

(١) "Ash Wednesday"
يشير هذا الرماد إلى العنصر الأصلى الذى نشأ منه الإنسان ، فهو من الرماد وإليه يعود .

(٢) "Because I do not hope to turn again
Because I do not hope

لقد اقتبس إليوت فكرته التى رددها فى الثلاث أبيات الأولى من الشاعر الإيطالى جيدو كافالكانتى[١] وهو صديق دانتى الحميم . ذلك أن جيدو قد اشترك فى المؤامرات التى حدثت فى فلورنسا فى أواخر القرن الثالث عشر ، وانتهى الأمر بنفيه إلى ساروزانا[٢] سنة ١٣٠٠ حيث أصيب بالحمى وتوفى بعد ذلك بقليل . وقبل مماته كتب إلى حبيبته يقول :

« إننى أحيا بلا أمل أن أعود ثانية

إلى (تسكانيا) ، يا بلاتيتا . . . »[٣]

والفرق واضح بين الرجلين : فالشاعر الإيطالى يحاول أن يعود إلى حبيبته بعد أن حكم عليه بالنفى ففقد كل أمل فى الحياة ، وصاحبنا الذى يحدثنا عنه إليوت قد فقد الأمل فى قدرته على أن يدير وجهه عن العالم الحسى الصاخب ليبدأ فى ارتقاء سلم الحياة الصوفية . فهو يحاول منذ بادئ ذى بدء أن يزدرى المواهب الجسدية بآفاقها المحددة . إنه يرى وهو فى أول الطريق أن هذا الارتقاء صعب وشاق ، ويشعر بأن صحته قد وهنت ، وقوته قد ضعفت ، إذ يقول : « ولم يبسط الصقر المسن جناحيه ؟ »

إنه يحس فى قرارة نفسه بضعفه البشرى وبحدود إمكانياته ، وبقصوره فى مضمار الحياة الصوفية السامية ، إذ من العسير عليه اقتحامها ، ذلك أنه يحيا

Because I do not hope to turn
Desiring this man's gift and that mon's scope
I no longer strive to strive towards such things
(Why should the agèd eagle stretch its wings ?)
Why should I mourn
The vanished power of the usual reign ?"
Ibid., "Ash Wednesday," p. 93.

(١) Guido Cavalcanti

(٢) Sarzana

(٣) "Perch'io non spero di tornar gia mai,
Ballatetta, in Toscana ...."
"I do not hope to turn ajain,
Ballatetta, to Tuscany."

وسط إطار إنسانى محاط بسياج من الزمان والمكان ، إذ يقول :

« لأننى أعلم أن الزمان هو الزمان دائماً
وأن المكان هو المكان دائماً ولا شىء غير ذلك
وأن ما هو واقعى إنما بالنسبة لزمان خاص
ولمكان معين
فإننى أبتهج لأن الأمور كما هى عليها
وأفقد الأمل فى رؤية الوجه المبارك
كما أفقد الأمل فى سماع الصوت »[١] .

بعد هذه الاستحالة المادية فى تغير عنصر الزمن يبتهج صاحبنا لأن الأمور تسير كما هى عليها ، وكما هو عهده بها ، وبخاصة بعد أن فقد الأمل فى التحول إلى الحياة الروحية وسماع الأصوات الملائكية . إنه هنا يعيش فى حاضره بعد أن ضاع الأمل فى المستقبل المشرق ، فيصلى إلى الله ، ويطلب من الخالق جل شأنه العون والمساعدة ، إذ يقول :

« وأضرع إلى المولى أن يتغمدنا برحمته
وأتوسل إليه أن ينسنى
هذه الأمور التى أسرفت فى مناقشتها
وأسرفت فى تفسيرها
لأننى أحيا بلا أمل أن أدير وجهى ثانية
فلتكفر هذه الكلمات

---

(١) "Because I know that time is always time
And place is always and only place
And what is actual is actual only for one time
And only for one place
I rejoice that things are as they are and
I recounce the blessèd face
And renounce the voice."
Ibid.

عما أقدمت عليه
ولتكن رادعة لى فلا أعود إليها ثانية
رب لا تثقل ديونتنا بأكثر مما نحتمل »[١] .

إنه يضرع إلى الخالق أن يتغمده برحمته وأن يغفر له زلاته التى صنعها بإرادته ، وأن يبعد عنه تلك الأمور التى أسرف فى مناقشتها ولم يصل إلى نتيجة مرضية فى حلها . لتكن هذه الكلمات حداً فاصلاً بين الشر والخير، وليبدأ صفحة بيضاء ناصعة فى تاريخ حياته فلا يعود إلى تلك المعاصى التى ارتكبها فى شبابه . وبعد هذه التوبة الحقيقية يطلب من الله أن يرأف به يوم الدينونة .

* * *

ثم تراءت له سيدة ملتفة برداء أبيض وهى رمز مجسم لكل القوى الخيرة وتشبه إلى حد بعيد بياتريس[٢] رمز الحكمة والكمال ، وقد تغنى بحبها وأولع بطهرها وعفافها دانتى . ويقول إليوت :

« لقد عادت السيدة
التى تلبس الرداء الأبيض ، للتأمل وهى تلبس هذا الزى .
لتكفر العظام ببياضها عنا حتى النسيان .
فهى خالية من الحياة . وما دمت منسياً

---

(١) "And pray to God to have mercy upon us
And I pray that I may forget
These matters that with myself I too much discuss
Too much explain
Because I do not hope to turn again
Let these words answer
For what is done, not to be done again
May the judgment not be too heavy upon us."
Ibid., p. 94.

(٢) Beatrice

ومتناسباً ، فإنى سأتناسى نفسى
حين أتفانى فى هدفى الذى ركزت عليه .
وقد أوحى للريح نبوءة من الله ، للريح وحدها
فهى التى تستمع للنبوءات » .[١]

إن لحظات النسيان فى التصوف ضرورية لفترات التأمل. كما أنها ضرورية أيضاً للتركيز على الأغراض السامية التى ينشدها الإنسان ، ولهذا فإن صاحبنا يحاول أن يتناسى الماضى بأحداثه وفعاله ليتمكن من التركيز على حاضره الذى يعيش فيه ومستقبله الذى ركز فيه كل آماله . إن العظام وهى رمز الموت قد استعملها الشاعر هنا كناية عن إماتة الجسد ، واللون الأبيض الذى اكتسبته هذه العظام دليل على طهرها ونقاوتها . وهى خالية من الحياة الدنيوية لأنها على أهبة الاستعداد لملاقاة حياة الآخرة . أما الريح التى كانت تعيث فساداً فى « الأرض الخراب» فقد تحولت هنا إلى نسمة هادئة من نسمات الخلود، ونفحة من روح الخالق يحيى بها هذه العظام بعد موتها .

من هنا أخذت العظام تغنى وهى تستقبل عبير الآخرة الذى يهب عليها من جنة عدن ، فتقول :

« نهاية لا آخر لها
رحلة بلا نهاية
ختام كل ما ليست

(١) The lady is withdrawn
In a white gown, to contemplation, in a white gown.
Let the whiteness of bones atone to forgetfulness.
There is no life in them. As I am forgotten
And would be forgotten, so I would forget
Thus devoted, concentrated in purpose. And God said
Prophesy to the wind, to the wind only for only
The wind will listen."
Ibid., p. 95.

له خاتمة
حديث بلا كلمة
وكلمة بلا حديث »(١) .

فرحلة الآخرة لها بدايتها لكننا لا نعرف لها نهاية ، كما أنها فى حد ذاتها خاتمة المطاف بعد تجوالنا فى معترك الحياة . أما « الحديث بلا كلمة » فهو الحب العذرى الذى يعبر عن المحبة الإلهية دون حاجة إلى الإفصاح اللغوى ، و « الكلمة بلا حديث » هى الحقيقة المطلقة التى لاتقبل الجدل ، وهى التى وجدت منذ الأزل وستظل موجودة إلى الأبد دون أن يعتريها أى تغير أو تبديل .

وبعد هذه الأفكار الفلسفية التى راودت صاحبنا عن الأبدية ، يدير وجهه تجاه المنعطف المؤدى إلى « طريق الكمال » ويقول :

« عند المنعطف الأول للسلم الثانى
أدرت وجهى ورأيت أسفلا
نفس الشبح وقد التوى على حاجز السلم
تحت البخار فى الهواء الفاسد
وهو يصارع شيطان السلم
بوجهه المخادع الذى ينم عن الأمل واليأس »(٢)

(١)
"End of the endless
Journey to no end
Conclusion of all that
Is inconcluible
Speech without word and
Word of no speech."
Ibid., p. 96.

(٢)
"At the first turning of the second stair
I turned and saw below
The same shape twisted on the banister

إن التعبير الذى أورده لنا إليوت فى البيت الثالث وهو « نفس الشبح » لايعنى به فرداً معيناً بل يشير فى بلاغةوحذقإلىغيره من بنى البشرالضالين الذين لم يتمكنوا من الصعود على سلم الكمال بل تعلقوا بحاجزه . أما الهواء الفاسد فهو الهواء المشبع بدخان المصانع وبالأبخرة المتصاعدة من القاطرات وغيرها من المخترعات الحديثة . إن هذا السلم هو الحد الفاصل بين حياة المجون واللهو والاستهتار وحياة النضج والفضيلة . وبطبيعة الحال يقف الشيطان على باب السلم ليصارع من أرادوا اقتحامه ، والمجاز هنا واضح كل الوضوح .

ولما وصل إلى السلم الثالث وجد فتحة فى النافذة وقد انتفخت كالتينة الكبيرة ، ومن خلفها تزاحمت المرئيات التى عبر عنها بقوله :

« ورأيت وراء أزاهير العضة وخلف المراعى
صاحب الظهر العريض فى ردائه الأزرق المشوب بالخضرة
يسحر الربيع بناى عتيق .
الشعر المسترسل جميل ، والشعر الداكن قد أسدل على الفم ،
السوسن والشعر الداكن ،
التشتت الفكرى ، والموسيقى التى تنبعث من الناى ، ونزوات العقل
على السلم الثالث »[1] .

إن هذه الصور الشعرية المتعددة تبين لنا العوائق الكثيرة التى تقف فى وجه

Under the vapour in the fetid air
Struggling with the devil of the stairs who wears
The deceitful face of hope and of despair."
Ibid., p. 97.

(١) "And beyond the hawthorn blossom and a pasture scene
The broadbacked figure drest in blue and green
Enchanted the maytime with an antique flute.
Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown,
Lilac and brown hair;
Distraction, music of the flute, stops and steps the mind over the third stair."
Ibid.

صاحبنا لتكون حائلة دون صعوده إلى أعلى درجات السلم ، وهى تمثل النشاط المادى والطبيعى الذى يجذب الإنسان إليه فيعوقه عن التقدم خلقيًّا وروحيًّا. فالأزاهير والمراعى تعطينا لمحة عن جمال الطبيعة الخلاب ، أما صاحب الظهر العريض فهو راعى الأغنام بآلته الموسيقية ، والشعر الداكن المسترسل رمز الخصوبة والجمال البدنى . إن التينة المنتفخة ترمز إلى الآثام والمعاصى التى ارتكبها بنو البشر فى الماضى .

* * *

ولهذا تذكر صاحبنا على الفور الماضى بكل ما فيه من نزوات شبابية ورغبات وميول قد انحرفت به فى تيار الرذيلة وأبعدته عن الطريق القويم ، فتتراءى أمامه الدقائق والسويعات التى قضاها بين النوم واليقظة ، وهو يتطلع الآن إلى:

« إشراق السنوات الجديدة ،
حينما تبعث الماضى خلال سحابة وضاءة من الدموع ،
كما تعيد إلينا الأوزان الشعرية القديمة فى صياغة مستحدثة .
اللهم أنقذ هذا الزمن . وأنقذ
الرؤيا المستترة فى الحلم السامى
حين تجر وحيدة القرن المرصعة بالجواهر النعش الذهبى »[١] .

نعم ، لقد هلت عليه بشائر السنوات الجديدة مشرقة ضاحكة بعد أن ذرف الدمع سخيًّا حينما قدم إلى هذا المحراب خاضعاً خاشعاً معترفاً بكل ذنوبه . إن غمامة الماضى قد أضاءتها نورانية الحاضر . وبعد أن شعر بهذا التقدم

---

(١) "The new years walk, restoring
Through a bright cloud of tears, the years, restoring
With a new verse the ancient rhyme. Redeem
The time. Redeem
The unread vision in the higher dream
While jewelled unicorns draw by the gilded hearse."
Ibid., p. 98.

الملموس تضرع إلى المولى أن ينقذ البشرية وأن يفتح بصائر الناس لتنكشف أمامهم « الرؤيا المستترة» ليعرفوا أن الأمجاد الأرضية التى ترمز إليها « النعوش الذهبية » لا قيمة لها .

* * *

وبعد هذا التفتت الذى أصاب الأنا القديمة بكل شهواتها ومعاصيها ، حلت محلها النفس الواعية الجديدة ، وتسربل صاحبنا فى ثوبه الروحى القشيب بعد أن نفر من العالم وازدرى كل ما فيه من محسوسات ، فتطلعت هذه النفس الجديدة إلى العلا طالبة المزيد وبخاصة بعد أن فتحت السرائر ، وانكشفت الخبايا ، وظهرت المكنونات والحقائق بجوهرها وسرها . وبينما هو غارق فى تأملاته إذ به يرى أمامه رؤية مجسمة لراهبة فى ثوب ناصع البياض ، فيقترب منها ويرجوها فى وداعة :

« ترى هل تصلى الأخت المحجبة
من أجل الذين يسيرون فى الظلام
ومن أجل الذين اختاروك وجحدوك
ومن أجل الذين تمزقوا على قرن (الحيوان) بين الموسم والموسم ،
وبين الوقت والآخر ،
وبين الساعة والساعة ، والكلمة والكلمة ، والقوة والقوة ؛
ومن أجل الذين ينتظرون فى الظلام ؟
ترى هل تصلى الأخت المحجبة
من أجل الأطفال بالقرب من الباب
أولئك الذين لا ينصرفون ولا يمكنهم الصلاة »[١] .

---

(١) "Will the veiled sister pray for
Those who walk in darkness, who chose thee and oppose thee
Those who are torn on the horn between season and season, time and time, etween
Hour and hour, word and word, power and power, those who wait

الذين يسيرون فى الظلام هم الذين يسيرون فى طريق الغواية بعيداً عن الخالق ، أما الذين تمزقوا فهم الشهداء الذين صارعوا الثيران فى ساحات الاستشهاد فتمزقت أحشاؤهم فى غير شفقة ولا رحمة بين الفينة والفينة . ومن العسير إذن على الأطفال الذين يشعون براءة وطهراً أن يغادروا هذا المكان الذى استشهد فيه أجدادهم من قبل وقد تحول الآن إلى حديقة غناء يغدون فيها ويمرحون .

* * *

حينئذ يتعانق المكان مع الزمان وتتشابك العناصر وتتحد فى نسق كلى متجانس . بعد أن هدأت ثورة الجسد ، ومن ثمّ

« تنتعش الروح الضعيفة وتتمرد
من أجل القضيب الذهبى الذى أثنى عوده
ومن أجل رائحة البحر الضائعة
إنها تنتعش لتستعيد
صوت السماء ودوران العصفور »[1] .

هذه هى الروح التى تتصارع مع قوى الشر ومع التيه والكبرياء وحب الظهور المتأصل فى نفس الإنسان ، لكن هذا القضيب البراق الذى يكنى عن هذه الميول كلها قد أثنى عوده بعد أن جحدت النفس كل هذه الأمور . إنها تستعيد الماضى الملىء بحسه وانفعالاته وذكرياته عن رائحة البحر وخرير المياه وشقشقة العصافير .

In darkness ? Will the veiled sister pray
For children at the gate
Who will not go away and cannot pray."
Ibid., pp. 100 — 101.

(١) "And the weak spirit quickens to rebel
For the bent golden-rod and the lost sea smell
Quickens to recover
The cry of quail and the whirling plover."
I bid., p. 102.

وبعد هذا الصراع المرير بزغت الروح من مكمنها ، وأخذت تحلق فى الأفق الذى ارتسمته لنفسها حول الوحدة التأملية الخلابة التى كانت تنشدها عند أول الطريق . فما كان من المادة إلا أن انحسرت وتراجعت منذوية بعد أن تأرجحت زمناً طويلاً فى قوة وفى عنفوان . أما النفس الواعية فقد اكتسبت شفافية لم تعهدها من قبل ، وقدرة على معرفة الماضى والحاضر ، والإلمام بأسرار الحياة والموت :

« فذلك هو زمن الصراع بين الموت والحياة
وهذا هو مكان الوحدة حيث تمر أحلام ثلاث
بين الصخور الزرقاء »[1] .

هذه الأحلام الثلاث عن الحياة والموت والخلود هى نهاية المطاف . ولعل الحلم الثالث والأخير هو ما كان يداعب مخيلة صاحبنا منذ أول الطريق . إنه ليس حلماً بالمعنى المتعارف عليه بل هو « رؤيا » تنم عن بصيرة نفاذة وقوة روحية قد اكتسبها فى خلوته بين الصخور الزرقاء حيث تتعانق الأرض مع السماء فى هذا الأفق البعيد الذى تنعكس فيه صفحة السماء الزرقاء على أمواج البحر بمياهها الصافية .

ولعل هذه الرؤيا ناتجة عن الخضوع الكلى للإرادة الإلهية بعد إذلال الجسد ، وإماتة شهواته ، ودحض ميوله ورغباته ، وما أعقب ذلك من تطلع إلى العلا ، فتبدو « الحقيقة » سافرة وضاءة فى تكاملها ، تهب المعرفة لمن أراد أن ينهل من مشاربها وخضمها الزاخر الذى لا ينصب معينه ، وتزيح الستار عن البصائر المعتمة المغلقة ، فتستجيب النفوس فى ظمئها إلى تلك الينابيع الحية النابعة من أعماق السرائر الشفافة والروحانية الأصيلة .

---

(١) "This is the time of tension between dying and birth
The place of solitude where three dreams cross
Between blue rocks."
Ibid.

الفصل الرابع عشر

الرباعيات الأربع

إن « الرباعيات الأربع » تمثل القمة التى وصل إليها إليوت والتى قلما ضارعه فيها شاعر آخر فى عصرنا الحاضر . إنها تمثل المرحلة الأخيرة من مراحل النضج النفسى . هذا إلى أن بذور التصوف التى لمسناها فى أشعاره الأولى قد أينعت فى « رماد الأربعاء » وطابت أكلها فى « الرباعيات الأربع » . وتعتبر هذه الرباعيات أكثر أشعار إليوت عمقاً وأقواها تعبيراً فى الإفصاح عن القضايا الميتافيزيقية التى مهد لها فى قصائده السالفة . ولهذا فإنها قطعت أشواطاً بعيدة المدى فى تعقيد مضمونها وذلك لتعدد المشكلات الفلسفية التى تعرض لها إليوت فى هذه القصيدة من الصراع بين الخير والشر ، وعالمى المادة والروح ، ومشكلة الزمن واللازمنية ، والمكان واللانهائية ، والذاتية والموضوعية ، والحقائق الكلية الخارجية وانعكاساتها على النفس الواعية ، ثم الوجود الحقيقى للإنسان .

إن تزاحم هذه الأفكار والقضايا فى قصيدة واحدة قد أدى إلى ثورة النقاد على إليوت ، فقد اتهمه بعضهم بأنه أراد أن يحمل الشعر بأكثر مما يطيق ، إذ أن الحساسية الشعرية فى رأيهم تنوء بحمل هذه الفلسفات العميقة التى تزخر بها هذه القصيدة . واتهمه البعض الآخر بسعة الميدان الذى تعرض له ، إذ من الصعب الإلمام به لأول وهلة ، فهو ينتقل بنا من التصوف عند الهنود إلى الفلسفة الإغريقية ، ومن معتقدات أوربا المسيحية فى عصورها الوسيطة إلى الفلسفة الأوربية الحديثة . إلا أن مثل هذه الاتهامات قد باءت بالفشل ذلك أن الشعر بإمكانياته فى مقدوره أن يعبر تعبيراً دقيقاً عن الكثير من قضايا الفكر والنفس والروح فى أسلوب شعرى جميل . فلقد أتت تعبيرات إليوت فى هذه « الرباعيات الأربع » على وجه التخصيص وهى محملة بآيات الروعة

والجمال . ولم يصل إليوت إلى هذا التناسق الرائع بين الشعر والفلسفة إلا بعد محاولات عديدة مضنية قد عبر عنها فى تواضع جم بقوله :

« هأنذا فى وسط الطريق قد أمضيت عشرين عاماً —
عشرين عاماً قضيتها ، وهى سنوات ما بين الحربين —
أحاول أن أتعلم كيف أستعمل الألفاظ ، وكل محاولة
بمثابة البداية الجديدة تماماً ، أو نوع آخر من الفشل
إذ أن المرء قد تعلم الاستعمال الجيد للألفاظ
عن الأشياء التى هجرها ، أو الطريقة التى
لم تعد صالحة لذلك . وهكذا فكل محاولة
تعد بداية جديدة ، فهى الهجوم الذى شنه على كل ما هو غامض »[١] .

وبالإضافة إلى هذه المحاولات الجادة هناك محاولة أخرى لا تقل عنها أهمية ، وهى نسج الخيوط الشعرية على منوال موسيقى . فالرباعيات بمثابة الحركات الموسيقية الأربع فى سيمفونية هذه القصيدة الرائعة التى تدور قضاياها حول أسرار الكون بأسره . وهى تنبض فى كل بيت من أبياتها بجمال النبرة ، وحسن الإيقاع ، ودقة الاختيار ، وهذه كلها قد امتزجت بجلال الفكرة ، وعمق المضمون ، وسعة المرمى . هذا إلى أن كل واحدة من هذه الرباعيات مقسمة إلى خمس حركات : الأولى خاصة بعرض الفكرة ، والثانية عن موسيقى الشعر ، والحركة الثالثة فلسفية ، والرابعة غنائية ، والخامسة تلخيصية .

---

(١) 'So here I am, in the middle way, having had twenty years
Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a beginning, a raid on the inarticulate."
T.S. Eliot, "East Coker", *Four Quartets*. London, 1952, pp. 21-22.

كما أن هذه الرباعيات ترمز إلى العناصر المادية الأولية للكون من هواء وتراب وماء ونار. وهذه بدورها تشير إشارات رمزية إلى الطبيعة البشرية بمكوناتها وعناصرها : فالهواء يرمز إلى قدرة الإنسان على الإتيان بالفكر المجرد ، والتراب رمز الجسد ، والماء رمز الدماء التى تجرى فى عروقه، والنار هى بمثابة الروح الوضاءة . والمضمون الرمزى فى « الرباعيات الأربع » لم ينته إلى هذا الحد ، ذلك أنه يعنى أيضاً الفصول السنوية من ربيع وصيف وخريف إلى شتاء . كما أنه يشمل بالإضافة إلى كل ما تقدم على مراحل النمو والفناء عند الإنسان من الطفولة إلى الرجولة ثم الشيخوخة والموت .

ولقد اختار إليوت أسماء هذه الرباعيات من وحى ذكرياته القريبة والبعيدة ، « فنورتون المحترقة »[١] هى اسم المنزل الريفى فى مقاطعة جلوستر[٢] حيث قضى فيه إليوت بضعة أيام فى صيف عام ١٩٤٣ ، و« كوكر الشرقية[٣]» هى اسم قرية تقع فى الجنوب الشرقى لمقاطعة سمرست[٤]، وهذه البلدة هى التى هاجرت منها عائلة إليوت إلى أمريكا فى القرن السابع عشر ، و « سالفيجز الجافة[٥] » هى اسم بضعة صخور فى سواحل ماساشوستس بأمريكا ، و « جيدينج الصغيرة[٦] » هى بلدة فى مقاطعة هنتنجدون[٧] بإنجلترا وهى معروفة بالنواة الروحية الطيبة التى غرسها نيقولا فيرار [٨] سنة ١٦٢٥، وقد زارها إليوت فى ربيع عام ١٩٣٦ لشهرتها الدينية .

---

(١) "Burnt Norton"
(٢) Gloucestershire
(٣) "East Coker"
(٤) Somersetshire
(٥) "The Dry Salvages"
(٦) "Little Gidding"
(٧) Huntingdonshire
(٨) Nicholas Ferrar

نورتون المحترقة :

يتعرض إليوت فى افتتاحية هذه الحركة الأولى للمشكلة الزمنية ، فيقول :

« الزمن الحاضر والزمن الماضى
كلاهما موجود فى الزمان المستقبل
كما أن المستقبل يتضمنه الزمان الماضى »[١] .

إن الزمن فى نظر إليوت هو تتابع الأحداث وهو سلسلة من الأسباب والنتائج ومن المقدمات والفروض والاستدلالات ، ولهذا فإننا كثيراً ما نقطف ثمار الماضى فى الوقت الحاضر ، ونتائج المشاكل والقضايا الحاضرة لا تظهر إلا فى المستقبل . وبجوار هذا التتابع الزمنى عن الحقائق المادية الملموسة هناك تتابع زمنى مقصور على عالم الوحى والإلهام والتأمل، لكنه غير خاضع لخصائص الزمن الأول ، إذ به وحده يلتحم الزمان باللازمنية والمكان باللانهائية وذلك حينما نسمو بعقولنا خارج الواقعية المحسوسة بنتائجها الحتمية . إن الزمنية التأملية تخرج عن مفهوم هذه الحتمية لتدخل فى نطاق الاحتمالات الفكرية ، كما تخرج عن محيط الواقعية لتندرج تحت لواء المثالية . وهذه النظرة الأخيرة هى التى تقودنا إلى عالم الخلود الذى يرمز إليه إليوت بجنة عدن . إنه يعبر عن هذه الناحية بقوله :

« إن وقع الأقدام يتردد فى مخيلتى
وقد اتجهنا إلى ذلك الممر الذى لم نعهده من قبل
نحو الباب الذى لم يسبق لنا أن طرقناه
إلى جنة الخلد . هكذا يتردد صدى كلماتى
فى عقلك وفكرك »[٢] .

(١) "Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past."
T.S. Eliot, "Burnt Norton," *Four Quartets*, ibid., p. 7.

(٢) "Footfalls echo in the memory

هذه هى الخبرة التى لم نعهدها من قبل ، وهذا هو الباب الذى لم يسبق لنا أن دخلنا منه ، إذ أنه يؤدى إلى الجنة التى استمتع بها الإنسان الأول قبل طرده منها . إن فى تردد صدى هذه الكلمات فى عقل القارئ كناية عن أن هذه الخبرة غير مقصورة على نفر معين ،فقد يكون لها ارتباطات خاصة فى ذهن القارئ . وبديهى أن هذا العالم الأول كان موضع تأمل أهل التصوف على مر الزمن ، بل إن بعضهم قد عرف الشيء الكثير عنه ، وسما بنفسه إلى مدارج الكمال . وها هو إليوت أيضاً فى مرحلة التصوف الخالصة يصف لنا هذا العالم بقوله :

« وجئنا إلى الممر الخالى وإلى الدائرة الخشبية
لنطل على المستنقع الفارغ .
فوجدنا المستنقع جافاً ، وبناءه جافاً ، وحافته لونها بنى
لكنه كان مليئاً بوهج الشمس
وبرزت فى وسطه رويداً رويداً زهرة اللوتس
وقد تلألأت صفحته الرجراجة بنورانية باهرة »[١]

لقد كان المستنقع خاوياً بعد أن نفض الإنسان عوائق الزمن الأرضى ، وتخلص من عرقلة الحس ، فخطت الروح إلى عالمها الفسيح دون أن يقف فى سبيلها حائل ، فالطريق خاو والممر خال من الأدران الجسدية التى تعوق

Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose - garden. My words echo
Thus in your mind".
Ibid.,

(١) "So we moved, ...
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
T e surface glittered out of heart of light."
Ibid. ,P.8

تقدم الروح . إن الوهج الذى ملأ المستنقع هو القمة الروحانية التى يصبو إليها المتصوف ، وهى النورانية المشعة التى تتلألأ على النفس فتكسبها قدسية وطهراً . أما زهرة اللوتس فهى الحد الفاصل بين العالم المكانى وعالم الخلود وهى رمز اللانهائية فى الفلسفة التصوفية عند الهنود .

وبعد هذه اللمحة القصيرة من الجذب والاختطاف ومن الروحانية الباهرة التى أضاءت الروح ، نعود ثانية إلى عالم الواقع . إن المحو الروحى ما هو إلا لمحة عابرة يقتنصها أهل التصوف ، وإذا ما رجعوا إلى حاضرهم قلما تذكروا عنها شيئاً ، فيقول إليوت :

« يمكننى أن أقول إننا كنا هناك ، لكننى لا أعرف المكان .
ولا أعرف أيضاً مدتها فإننا بذلك نخضعها لعامل الزمن .
إن هى إلا الحرية الداخلية البعيدة عن الرغبة العملية
والتخلص من الحركة والألم
ومن الإلزام الداخلى والخارجى ، لكنها محاطة
برقة المشاعر ، بالنورانية البيضاء التى تتأرجح بين السكون والحركة
بالنشوة الخالية من العنفوان ، وبالتركيز
الخالى من الاستبعاد ، فهى توضح العالمين
الجديد والقديم »[1]

---

(١) "I can only say, there we have been : but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.
The inner freedom from the practical desire,
The release from action and suffering, release from the inner
And the outer compulsion, yet surrounded
By a grace of sense, a white light still and moving,
Erhebung without motion, concentration
Without elimination, both a new world
And the old made explicit."
Ibid., p. 9.

إن هذه اللمحة التصوفية العابرة خارجة عن محيط الزمن ، ومع ذلك يتعذر علينا إدراكها إلا داخل إطاره حينما تحاط بسياج من الحس المرهف الرقيق . لكنها تعبر تعبيراً صريحاً عن التخلص من الأنا وملذاتها ، والصراع الشعورى واللاشعورى ، ومستلزمات الجسد من راحة ورضى وألم وصراع . إن هى إلا الحرية المتكاملة التى تستجيب فيها النفس تلقائياً لإشعاعات الروح ، فيها يتحد العالم الصوفى الجديد بعالم الحس القديم داخل إطار هذه السيمفونية الكونية التى تضم الماضى والحاضر والمستقبل ، والتى تتابع حركاتها بين واقع الحس وخلود الروح .

وبعد هذه النشوة التصوفية بحريتها وتلقائيتها واستجاباتها للشفافية النفسية ثم ترديدها لهذا اللحن الخالد النابع من أعماق هذه السيمفونية الرائعة التى تضم الكون بأسره ، وبعد هذا التكامل العجيب غير المنقوص عن الحرية الإرادية والسمو بها إلى أعلى درجات الكمال ، تتراءى أمام المتصوف حقيقة الحياة والموت ، كما يتمثل أمامه تتابع الليل والنهار :

« فلقد توارى النهار أمام الزمن وصلصلة الناقوس
وحملت الغمامة القاتمة الشمس معها .
ترى هل سيدير عباد الشمس وجهه لنا ، هل ستحيينا
الأزاهير .
وتثنى ساقها أمامنا ؛ بعد أن تشابكت فروعها
وعلقت بها قطرات الماء ؟ »[1] .

لقد مضى النهار ، ومالت الشمس إلى مخدعها ، ودق الناقوس معلناً بقدوم الغمامة السوداء كناية عن دخول الجسد إلى مقره الأخير داخل القبر الأسود . أما شمس الأمل فلقد غابت عنه ، لكن الروح تأمل فى لقاء الإشعاعات

---

(١) "Time and the bell have buried the day,
The black cloud carries the sun away.
Will the sunflower turn to us, will the clematis
Stray down, bend to us; tendril and spray
Clutch and cling ?"
Ibid., p. 11.

الروحانية الصافية بعد فناء الجسد . وهنا يتساءل الشاعر فى لهفة ملحة : « ترى هل سيدير عباد الشمس وجهه لنا ؟ » إنه رمز الميلاد الثانى بعد تحلل العناصر المادية التى تكون جسم الإنسان . كما أن قطرات الماء العالقة بأغصان الزهور تشير إلى هذا البعث الجديد الذى تتألق فيه الروح دون حاجة إلى مكونات هذا الجسم ، فتناجى الأرواح بعضها بعضاً كمجموعة من الورود اليانعة التى بللتها مياه السماء .

* * *

كوكر الشرقية :

بعد هذه الشطحات الفكرية التى لمسناها فى الأبيات السالفة يعود إليوت إلى عالم الواقع . إن « كوكر الشرقية » تعبر عن عنصر التراب أو الأرض بمخلوقاتها وتماسك مادتها وتحللها ، ونمو مزروعاتها ، وجنى محاصيلها . إن بنى البشر منذ الخليقة

« قد حافظوا على الزمن
وحافظوا على الإيقاع فى رقصاتهم
وفى حياتهم على مدار الفصول السنوية
إنه زمن الفصول والأبراج السموية
وزمن حلب اللبن وجنى المحاصيل
وارتباط الرجل بالمرأة
وتزاوج الحيوانات . ها هى الأقدام تعلو وتهبط .
والمخلوقات تأكل وتشرب . هو الروث ثم الموت »[1] .

---

(١)
"Keeping time,
Keeping the rhythm in their dancing
As in their living in the living seasons
The time of the seasons and the constellations
The time of milking and the time of harvest
The time of the coupling of man and woman
And that of beasts – Feet rising and falling.
Eating and drinking. Dung and death."
Ibid., "East Coker," p. 16.

إن هى إلا امكونات الحياة البدائية الأولى حينما كان يعيش الإنسان على الفطرة يتجاوب مع أنغام الطبيعة فى حركاته ورقصاته وسكناته. إنها لعجلة الزمن الدائبة الدوران تتكرر يوماً بعد يوم وفصلا بعد آخر. تبدأ بفرحة الميلاد وتنتهى برقصة الموت والفناء ، ثم تعاود الكرة مرة تعقبها مرات فى غير نهاية . وهكذا تعلو الأجسام ثم تهبط ، وتتعانق ثم تفنى ، وتتوارى بين طيات الثرى .

« ونحن جميعاً راحلون معها إلى الجنازة الصامتة »[1] .

إن فى صمتها لرهبة تفوق العويل والبكاء. ترى هل يدرك الإنسان بعد كل هذه الحولات معنى الصبر وطول الأناة ؟ يقول إليوت :

قلت لنفسى عليك أن تتحلى بالصبر ، وتنتظرى بدون أمل

فقد يكون أملا فى غير موضعه ؛ وتنتظرى بدون حب

فقد يكون حبك خاطئاً ؛ بقى هنالك الإيمان

إلا أن الإيمان والمحبة والأمل فى الانتظار .

وعليك أن تنتظرى بدون فكر ، فأنت لم تستعد بعد للتفكير

إلى أن تتحول الظلمة إلى نور ، والسكون إلى حركة راقصة »[2]

إن هذه الأناة فى نظر إليوت عديمة الجدوى ما لم تكن مصحوبة بالرضوخ أو الإذعان لأحكام القدر ، وهى لازمة فى مراحل التصوف إذ بدونها يقف المرء مكتوف اليدين . إن الحب العذرى الشامل حينما يمتزج بالأمل فى المستقبل

---

(١) "And we all go with them, into the silent funeral"
Ibid., p. 19.

(٢) "I said to my soul, be still, and wait without hope
For hope would be hope for the wrong thing; wait without love
For love would be love of the wrong thing; there is yet faith
But the faith and the love and the hope are all in the waiting.
Wait without thought, for you are not ready for thought :
So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing."
Ibid.

الباسم بعد أن تحلى الإنسان بالصبر وعرف الآلام والأوجاع . لابد وأن ينتهى إلى الإشراق حيث تتبدد الظلمة ويتحول السكون إلى الحركة الراقصة .

إن هذه القوى الكامنة إنما تعمل جميعاً على يقظة النفس من سباتها العميق بعد أن عانت الكثير من الأنا الواعية ، وتحملت البلايا المادية فى غير تململ . وهى فى انتظارها إنما تعد العدة لوثبة جريئة ، فا الموت فى نظر المتصوفة إلا بداية الطريق الصحيح إذ يعقبه الحياة الروحية الفاضلة وهذه المعرفة تكتسب على مر السنين وكر الأيام ،

« وكلما تقدمت بنا السنوات
أصبح العالم أكثر غرابة ، وتعقدت نماذج
الموت والحياة . إن لحظة الصراع لم تنته
بعزلها ، وقد لا يكون لها سابقة وقد لا تقع مستقبلا
إنها الاحتراق فى كل لحظة طوال حياتنا
وهى ليست لحظات الحياة لفرد واحد .
بل تمتد إلى الأحجار القديمة التى لم تفك طلاسمها »[١] .

إن الحياة الغنية بمدلولاتها هى التى تنطوى على سلسلة متصلة من الصراع ، وهذا الصراع غير مقصور على فرد معين بل إنه ينصب على البشرية برمتها منذ ظهور الطلاسم المنقوشة على الأحجار المختلفة . وهو ينم عن احتراق داخلى فى كل لحظة من لحظات الحياة حينما تستيقظ الضمائر ، وتتعارض الميول والاتجاهات ، وتتصارع الروحانية مع المادية فى تناحر ورغبة فى البقاء . كما أنه فى وسط هذا

(١) "As we grow older
The world becomes stranger, the pattern more complicated
Of dead and living. Not the intense moment
Isolated, with no before and after,
But a lifetime burning in every moment
And not the lifetime of one man only .
But of old stones that cannot be deciphered."
Ibid., p. 22.

المعترك الدامى لا يعنينا الزمان أو المكان فى قليل أو كثير طالما أننا نكرس كل مجهوداتنا نحو خدمة الغاية الأسمى وهى تحقيق الوحدة الصوفية الكبرى التى تضم البشرية جمعاء :

« فالمحبة قلما تتغير
طالما أنه لا يعنينا الآن هذا المكان وحاضره .
وعلى المسنين أن يواصلوا كشفهم
فهنا وهناك أصبحت أمور عديمة الجدوى
وعلينا أن نواصل جهادنا
نحو صراع آخر
من أجل وحدة أخرى . وصلة أكثر عمقاً
من خلال الزمهرير القاتم والدمار الفارغ ،
ها هى الموجة تنادى ، والرياح تصيح ، والمياه الشاسعة
بها طيور البحر والحيوانات الثديية
إن بدايتى فى منتهاى »[١] .

وبهذا انحسرت كل من المكانية والزمنية وعادت القهقرى إذ لا يعنينا أن يكون المكان هنا أو فى البقاع الأخرى من المسكونة ، كما أن الماضى والحاضر والمستقبل كلها تكون وحدة واحدة ، وكل نقطة فى هذا المجرى الزمنى تمثل نهاية شوط من الصراع وبداية شوط جديد ، وهذا يفسر لنا قول الشاعر « إن بدايتى

---

(١) "Love is most nearly itself
When here and now cease to matter.
Old men ought to be explorers
Here and there does not matter
We must be still and still moving
Into another intensity
For a further union, a deeper communion
Through the dark cold and the empty desolation,
The wave cry, the wind cry, the vast waters
Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning."
Ibid., pp. 22-23.

فى منتهاى » . فالنهاية تحمل بين ثناياها عناصر البداية كما ذهب الفيلسوف الفرنسى برجسون فى تعريفه لفكرة الديمومة (١) . وهذا الانسياب قد تحدث عنه هيراقليطوس من قبل كما ذهب أرسطو إلى القول بأن البداية تشير حتما إلى النهاية .

إن فى استطاعتنا آن ننفذ إلى « الحقيقة » من خلال هذا الانسياب بعد أن نجاهد فى سبيل تحقيق الاتحاد الصوفى الأكبر . إننا ننفذ إليها « من خلال الزمهرير القاتم والدمار الفارغ » وغيرهما من العناصر الجوفاء التى تكون فى مجموعها المادية العالمية . إنه الصراع القائم ضد عناصر الطبيعة من مياه ورياح وطيور وحيوانات وغيرها . وتلك هى رحلة الإنسان من مهده إلى لحده ، سلسلة طويلة من البدايات والنهايات ، من اليأس والأمل ، والفشل والنجاح .

* * *

سالفيجز الجافة :

إنها تعبر من عنصر الماء ، وعن سيولة الدماء التى تجرى فى عروق الإنسان ، وعن مياه البحار والأنهار والمحيطات التى تغرق اليابسة . وهذه كلها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان ، إذ أن :

« النهر بداخلنا ، والبحر من حولنا ؛
والبحر أيضاً هو حافة اليابسة ، أى الصخور الجرانيتية
التى ينتهى إليها ، والشواطئ التى يرمى عليها
لحاته عن الخليقة الأولى وغيرها » (٢) .

---

(١) Duration
والديمومة فى نظر برجسون هى ما يحدث فعلا حينما يتبلور الماضى فى حاضرنا ويشير إلى مستقبلنا . إنه بداخلنا وليس خارجاً عنا . ويترتب على ذلك أنه ليس فى الإمكان الفصل بين النهاية والبداية ، ومن ثم تكون عبارة إليوت « إن بدايتى فى منتهاى » ترديد شعرى لفكرة برجسون عن الديمومة .

(٢) "The river is within us, the sea is all about us;
The sea is land's edge also, the granite

إن أنهار الدماء تجرى فى عروق الإنسان ، وبحار الآلام تحيطه من كل جانب . والشواطئ تزخر بالحفريات والآثار التى تركها القدماء والأجيال التى أعقبتهم . والأنهار بدورها تقيس عجلة الزمن العادى للإنسان إذ أنها محدودة فى بدايتها ونهايتها ، أما البحار

« بنواقيسها التى تصلصل
فهى تقيس زمناً آخر ، حين تدقها
الأرض المنتفخة فى تباطؤ ، إنه أكثر قدماً
من المقاييس الزمنية .
ومن الزمن الذى تحسبه النسوة وقد انتابتهن الحيرة والقلق
بعد أن آوين إلى مضاجعهن فى يقظة تامة ، يحسبن المستقبل ،
ويحاولن إيجاد الحل والتفسير
وربط الماضى بالمستقبل »[١] .

إن فى ارتفاع أمواج البحار والمحيطات ثم انخفاضها كناية صريحة عن ذبذبات الحياة التى تتردد فى بواطن المخلوقات التى تعيش داخل المياه وخارجها . وفى سعة هذه المياه وترامى أطراف تلك المحيطات كناية عن اللانهائية أو الأبدية التى لا تقاس بعمر الزمن الإنسانى الذى نعرفه حيث نجد النساء قد حسبن بواسطته الزمن العادى وربطن الماضى بالحاضر والمستقبل فى فترات تأملاتهن.

Into which it reaches, the beaches where it tosses
Its hints of earlier and other creation."
Ibid., "The Dry salvages," p. 25.

(١) "The rolling bell
Measures time not our time, rung by the unhurried
Ground swell, a time
Older than the time of chronometers, older
Than time counted by anxious worried women
Lying awake, calculating the future,
Trying to unweave, unwind, unravel
And piece together the past and the future."
Ibid., p. 26.

إنه الزمن الأبدى الذى لا يخضع لمقاييسنا البشرية . فالزمن الذى نعرفه فى كوكبنا الأرضى يتضاءل أمام الأزمنة التى تقاس بها تحركات الأجرام السموية فى مداراتها العديدة والتى سبقت وجود كوكبنا بملايين السنين ، وهذه بدورها لا تقاس بالنسبة للوجود الأزلى .

إن الفكرة السائدة فى عقول الناس هى قياس حياتهم بواسطة الزمن الآلى ، فبه تقاس الأعمار والأجيال والعصور المتلاحقة . ونحن نقيس هذا الزمن بتغيرات الطبيعة ، وبمشاهداتنا عن المرئيات المختلفة ، وبالآلام والمحن وغيرها . وهذه كلها

« لا نهاية لها ، كالنحيب الصامت ،
والورود الذابلة لا نهاية لها أيضاً ،
وتحرك الألم فى غير حركة ولا ألم ،
وجريان تيار البحر الذى يحمل معه الحطام ،
ها هى قطعة العظام تصلى إلى الموت إلهها »[١]

إن عجلة القياس فى هذا الزمن تمر على العويل الصامت ، والألم المبرح الذى يفتت نياط القلب ، والوردة الذابلة التى تهوى إلى الثرى . وهى فى دورانها شبيهة بجريان التيار المائى الذى يحمل معه حطام هذه المدنية المتداعية . إننا نعيش فى عالم زائف فيه تختلط الحقيقة بالخيال ، نتوهم أن الأمراض والآلام محدقة بنا فى كل لحظة من لحظات حياتنا . كما أن فرائصنا ترتعد أمام أخطبوط الموت الذى أصبح فى مصاف الآلهة بالنسبة للكثيرين من بنى البشر . إن سلطان الموت أو جبروته قد ارتفع إلى مستوى التقديس فى أعين هؤلاء الناس .

---

(١) "There is no end of it, the voiceless wailing,
No end to the withering of withered flowers,
To the movement of pain that is painless and motionless,
To the drift of the sea and the drifting wreckage,
The bone's prayer to Death its God."
Ibid., p. 28.

وهكذا ضاعت المعانى السامية لحقيقتى الحياة والموت وسط زحمة الآلام والانفعالات المصاحبة لها . كما أن النوائب والبلايا التى تحل بالبشر قد أنستهم التفكير فيما وراء الموت . هذا وقد لعبت الآلية الميكانيكية دوراً كبيراً فى عصرنا الحاضر فى تحويل دفة الانتباه إلى المنافع المادية العاجلة ، وضربت القيم الخالدة عرض الحائط :

« فنحن قد خضنا معترك الخبرة ولكن فاتنا المعنى ،
إن اقترابنا من المعنى سيرد إلينا الخبرة
فى شكل مختلف ، يفوق أى معنى
قد نطلقه على السعادة »[1] .

إننا نؤمن بالخبرة لكننا كثيراً ما نضل المعنى ، وهذا الضلال مرده إلى المقاييس التى نرجع إليها فى كل صغيرة وكبيرة من حياتنا . إن اقترابنا من أغوار المعانى الدفينة على وجه صحيح متكامل سيعيد إلينا الخبرات الماضية ولكن فى ثوب جديد يختلف اختلافاً جذرياً عن مفهومنا لهذه الخبرات . وهو يفوق بطبيعة الحال كل أفكارنا ومثلنا التى ارتسمناها من قبل عن منطوق السعادة ومقوماتها والسبل التى تؤدى إلى تحقيقها . حينئذ تتحول المجهودات التى كثيراً ما تضيع سدى إلى أعمال بناءة لها قيمها وأهدافها بعد أن اكتسبت المفهوم الحقيقى الصحيح .

هذا هو الأمل المنشود الذى راود إليوت فترة طويلة ، وهو متضمن فى الحقيقة الجوهرية التى نستخلصها من وراء أعمالنا الخلاقة ومن وراء محيطنا اليومى ومجرى حياتنا العادية . إنه يؤمن أن لكل شىء فى الوجود هدف يرمى إليه وغاية

---

(١) "We had the experience but missed the meaning,
And approach to the meaning restores the experience
In a different form, beyond any meaning
We can assign to happiness."
Ibid.

يسعى إليها . أما الانحرافات فهى دخيلة على الانسياب التلقائى النابع من أعماق النفس ، وهى ناتجة عن تعقيدات المدنية فى مراحلها الأخيرة . ولهذا يعود بنا الشاعر إلى الفلسفة الهندية فى عهودها الأولى فيقول

« إننى أعجب أحياناً ما إذا كان هذا هو ما يعنيه كريشنا —
بالإضافة إلى أشياء أخرى — أم أنه أسلوب واحد قد وضعه لنفس الشىء :

إن المستقبل ما هو إلا أغنية فاترة ، . . . .
وإن الطريق إلى أعلى هو الطريق إلى أسفل ، والطريق إلى الأمام هو نفس الطريق إلى الخلف .
إنك لا تقدر على مواجهة الحقيقة فى حزم وثبات ، لكن هناك يقين من أن الزمن لا يشفى : فالمريض لا وجود له هنا .
وحينما يتحرك القطار ويستقر المسافرون فى أماكنهم
ومعهم فاكهتهم ومجلاتهم ورسائلهم
(وبعد أن ترك المودعون رصيف المحطة)
تنفرج أساريرهم ويشعرون بالراحة بعد الحزن ،
ويستجيبون لإيقاع المائة ساعة المجلبة للنعاس .
تطلعوا إلى الأمام أيها المسافرين ! » [(١)] .

وهكذا ينتقل بنا إليوت فى لمحة سريعة من الفلسفة الهندوكية القديمة إلى المخترعات الحديثة فى القرن العشرين متخذاً مثاله فى ذلك عن رحلة بالقطار .

---

(١) 'I sometimes wonder if that is what Krishna meant
Among other things — or one way of putting the same thing :
That the future is a faded song, ...
And the way up is the way down, the way forward is the way back.
You cannot face it steadily, but this thing is sure,
That time is no healer : the patient is no longer here.
When the train starts, and the passengers are settled

فلقد ورد فى مخطوطات الباجافاد جيتا[١] (أى أغنية السعداء) أن كريشنا وهو أحد الآلهة الهندوكية الذى تجسد عن فيشنو[٢] وهو الإله الأعظم الذى يحافظ على العالم ، قد أسدى نصحاً إلى الأمير أرجونا[٣] قبل قدومه إلى ساحة القتال بقليل ، فقال له : « تطلع إلى الأمام فى غير مبالاة ، دون أن تفكر فى جنى ثمار أعمالك » . فلقد ظهر بين صفوف الأعداء بعض أصدقاء للأمير مما أدى إلى تراجعه قليلا ، ولهذا نصحه الإله كريشنا بالإقدام دون أن يتخذ عمله هذا صفة شخصية . وقد ورد ذكر هذه الأعمال التى يقدم عليها الإنسان فى غير مبالاة[٤] فى البوذية أيضاً ، فهى التى تؤدى غالباً إلى صفاء النفس ونقائها ، وبتتبع مدارجها نصل إلى حالة الشفافية المؤدية إلى النرفانا[٥] .

إن التعلق بأهداب المستقبل أو التفكير العميق فى جنى ثمار أعمالنا هو الذى يولد فى نفوسنا الأنانية وحب الذات . ولهذا أصبح المستقبل بالنسبة لنا « أغنية فاترة » لا تحمل سمات الموضوعية . إننا نجهد عقولنا أيضاً فى البحث عن المكان المناسب مع أن الطريق إلى أعلى هو نفسه الطريق إلى أسفل ، فهو طريق واحد ، والارتفاع والانخفاض مسألة نسبية أى تتوقف على وجودنا فى العالم . كما أن الطريق الزمنى إلى الأمام المؤدى إلى المستقبل هو الطريق إلى الخلف المؤدى إلى الماضى ، إذ تربطهما وحدة زمنية واحدة[٦] .

To fruit, periodicals and business letters
(And those who saw them off have left the platform)
Their faces relax - from grief into relief,
To the sleepy rhython of a hundred hours.
Fare forward, travellers !"
Ibid.

(١) "Bhagavad - Gita"
(٢) Vishnu
(٣) Prince Arjuna
(٤) Disinterested actions
(٥) Nirvana
(٦) وهذا يتفق أيضاً مع ما ورد فى الأوبانيشاد من أن
« البعيد والمنسى هو إلى قريب
والظل والضوء عندى سواء » .

إن الزمن قد يشفى الجراح البدنية لكنه غير قادر على تضميد الانحلالات الخلقية والنكسات النفسية . إنه التعلق الشديد بالذاتية والعبودية للذة الوقتية العارمة . ونحن نتوخى الهروب من حاضرنا ونظن أننا نستطيع أن نتخلص منه برحلة نقوم بها إلى مكان آخر . هذا هو السراب الذى يخدعنا إذ أننا نتوهم أن فى استطاعتنا أن نغير الحقائق عن طريق التنقل والترحال . إن ما يعنينا هنا هو الحاضر بواقعيته فهو الذى نركز فيه كل جهودنا ، لكن

« حب الناس للاستطلاع ينطوى على البحث عن الماضى والمستقبل
والتعلق بأبعادهما . أما إدراك
النقطة الفاصلة بين اللازمنية والزمنية
فهى من اهتمام الناسك دون غيره .
وهى لا تشغله إلا بمقدار ما يناله من عطاء وأخذ
وفناء فى الحب العذرى طوال حياته ؛
وفى الحمية والغيرية والرضى النفسى »[1]

نريد أن نتخلص من عاتق هذا الزمن كما فعل النساك والمتعبدون على مر الأيام والعصور فندرك معهم نقطة التحول بين الزمان والخلود . ونريد أيضاً أن نقتدى بالمتصوفة الذين ارتفعوا بمشاعرهم وسموا بقلوبهم إلى الحب العذرى الخالص الذى لا تشوبه شائبة مادية أو جسدية . إنه حصيلة التدريبات الطويلة التى قد تستغرق عمراً بأكمله بل أعماراً متتالية فيها تفنى الذات الإنسانية بعد إذلالها وإذعانها لما هو سموى . وفى هذا المحو الذى يعقبه اختطافاً إلى

---

(١) "Men's curiosity searches past and future
And clings to that dimension. But to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time, is an occupation for the saint
No occupation either, but something given
And taken, in a lifetime's death in love,
Ardour and selflessness and self-surrender."
Ibid., p. 32.

الألوهيات تسجيب الروح لخالقها ، وتتضح لنا معانى الأخذ والعطاء ثم السماحة التى هى عماد هذا الحب .

تلك هى حالة المتصوفة الذين يسمون فى حميتهم إلى أعلى مراتب الكمال فتتكشف أمامهم أسرار هذا الكون العجيب . أما بالنسبة لغالبيتنا فلنا

« نوبة الذهول التى نفقدها فى ومضة من ضوء الشمس ،
ونبات الصعتر البرى الذى توارى ، أو برق الشتاء
أو الشلال ، أو الموسيقى التى نستمع إليها فى عمق
والتى لم نسمعها قط ، فأنت تمثل الموسيقى
حينما تواصل نغماتها . هذه لمحات وأحداس ،
لمحات أعقبتها أحداس ، أما البقية .
فهى صلاة وملاحظة وتدريب وفكر وعمل »[١] .

إن نوبة الذهول التى قد تؤدى إلى شىء من الانتعاش الروحى عالياً ما نفقدها فى أقل من لمح البصر . وقد تستجيب أنفسنا أحياناً إلى جمال الطبيعة أو خرير المياه المتدفقة من أعالى الشلالات أو إلى ترديد لحن الطبيعة ، لكن هذه كلها ومضات عابرة كبرق الشتاء الذى يظهر فجأة ثم يختفى . هذا إلى أنها مؤثرات حسية عن المرئيات الخارجية ، فسرعان ما تزول الاستجابة بزوال الدافع لها .

وهذه هى اللمحات والمقتطفات التى أوردها الشاعر عن الطبيعة والفن والتصوف ، ويهمه فى الميدان الأخير الفكر والتأمل وما يعقبهما من عمل وإنتاج .

(١) "The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
The wild thyme unseen, or the winter lightning
Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts. These are only hints and guesses,
Hints followed by guesses; and the rest
Is prayer, observance, discipline, thought and action."
Ibid., p. 33.

جيدينج الصغيرة :

إن العنصر الذى تعبر عنه هذه الحركة هو عنصر النار . وهنا يشير إليوت إلى النار أيضاً إشارات رمزية متضمنة فى ثلاث حالات ناتجة عن تفاعل النار مع غيرها من العناصر الكونية ، فهى تؤدى إلى الهلاك كما تعمل على التطهير النفسى والصفاء الروحى وهى أيضاً رمز المحبة العذرية الإلهية .

إن الرحلة إلى هذا المكان المقدس أى جيدينج الصغيرة يجب أن تكون مصحوبة بالقلب المنكسر المتواضع . ولا يعنينا فى ذلك وقت الرحلة أو الطريق الذى نسلكه لنصل إلى جهتنا المقصودة :

« إن سلكت هذا الاتجاه
واتخذت أى طريق ما ، وكانت بدايتك من أى مكان ،
وفى أى زمان أو أى فصل من فصول السنة ،
فالأمر الذى يعنينا واحد : عليك أن تخلع ثياب
الحس والفكر . فأنت لم تأت إلى هنا لتحقق نصاً ،
أو تثقف نفسك ، أو تشبع رغبتك فى الاستطلاع
أو تحمل تقريراً . هنا عليك أن تسجد
حيث كان للصلاة قيمة . والصلاة ليست مجرد
ترديد ألفاظ فى انتظام ، أو الانشغال الشعورى
لعقلية المصلى ، أو الصوت المنبعث وقت الصلاة .
إن ما عجز الموتى فى الإفصاح عنه حينما كانوا أحياء ،
هو ما أخبروك عنه وقد عاجلتهم المنية : والاتصال بهم
مقصور على الألسنة النارية التى تفوق لغة الأحياء »[١] .

(١) "If you come this way,
Taking any route, starting from anywhere,
At any time or at any season,
It would always be the same : you would have to put off

إن ما يعنينافى هذه الرحلة هو الهدف أو الغاية من ورائها . ولا تكون الزيارة لمثل هذه الأماكن المقدسة لمجرد ترديد بعض كلمات محفوظة . إن هدفنا الأول هو خلع ثياب المحسوسات وطرح سياج الفكر عن مشاكلنا اليومية خارجاً لنتفرغ لإدراك المعانى الخفية من وراء هذه الخبرات الصوفية . ولا يكون ذلك عن طريق التفكير بل إن البصيرة النفاذة إلى أعماق الأمور لمعرفة كنهها وجوهرها هى التى ترشدنا فى هذا المضمار . ولا يتأتى ذلك إلا حينما تنقشع غمامة الجسد فتزول هذه الغمة التى تحيط بالروح من كل فج وصوب عميق لتبدو فى صفائها ونقائها ، حينئذ تتضح لنا تلك الصلة التى تربطنا بالعالم الآخر والتى يتحدث عنها إليوت فى أبياته الأخيرة . فالصلة بالغيبيات تقوم على الشفافية النفسية ، وهذه الشفافية قائمة بدورها على تبدد سحب المادة والحس ، فهذه السحب هى التى تحجب الغيبية عنا . وحينما تتكشف لنا هذه الصلة نجد أنها تنطوى على بلاغة عميقة تفوق لغة الأحياء بأكملها .

وهكذا أرسى لنا إليوت معالم هذه الصلة ، لكنه أراد أن يزيدها إيضاحاً فأورد مثالاً عنها ، وتخيل روحاً قد خرجت من المطهر وتلاقت معه عند مطلع الفجر فى إحدى شوارع لندن أثناء الحرب بعد أن أعلنت صفارة الإنذار زوال الخطر وبعد أن دكت طائرات الأعداء بعض المواقع وأشعلت النيران فى أماكن متفرقة . وإليوت قد اشترك بالفعل فى الدفاع المدنى عن مدينة لندن أثناء الحرب العالمية الثانية فكان منوطاً بالإبلاغ عن الحرائق ومواقعها .

Sense and notion. You are not here to verify,
Instruct yourself, or inform curiosity
Or carry report. You are here to kneel
Where prayer has been valid. And prayer is more
Than an order of words, the conscious occupation
Of the praying mind, or the sound of the voice praying.
And what the dead had no speech for, when living,
They can tell you, being dead : the communication
Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living."
Ibid., "Little Gidding," p. 36.

وبعد حوار بين الشاعر وهذه الروح ، وهو حوار شبيه إلى حد كبير حوار دانتي مع الأرواح العديدة التي قابلها في المطهر كما ورد في « الكوميديا الإلهية » ، تسدي هذه الروح النصح لإليوت . وتذهب جمهرة النقاد إلى القول بأن هذه الروح تشير إلى الفيلسوف الإيطالي برونيتو (١) الذي يقول في إرشاداته للشاعر :

« طالما أن دعوتنا كانت عن الكلام . والكلام قد دفعنا
إلى تطهير لهجة القبيلة
وحث العقل على تدبر الأمور المستقبلة والماضية ،
دعني أفصح إذن عن الهبات التي أحتفظ بها للشيخوخة
لأتوج بها مجهوداتك التي قمت بها طوال حياتك » (٢) .

لقد تركزت دعوة الفيلسوف الإيطالي برونيتو في كيفية استعمال الألفاظ للدلالة على المستويات الفكرية ، أي بمعنى آخر في القدرة على صياغة نظرياته الفكرية وحكمته الفلسفية في قالب تعبيري . وإليوت أيضاً كشاعر لا يملك إلا الاستعمال الجيد للألفاظ . وهنا تتبلور مهمته في هذا المضمار في الإفصاح عن الاتجاهات الصوفية في شعره لغيره من الناس ، أي التعبير الشعري الجميل عن مستويات الشفافية النفسية ومناطق ارتقاء الروح والسمو بها في مدارج الترقي والانسياب إلى أعلى الدرجات لترتشف من رحيق الحقائق الخالدة حينما تنفذ من خلال الحجب المادية لتتصل إلى أسرار الكون وعجائبه . وهذا هو الهدف الأسمى الذي أراد إليوت تحقيقه في أشعاره الأخيرة . ولعلنا نلمس أنه قد وفق في هذه الناحية إلى أبعد حد ، كما أنه قد ضرب قصب السبق في تطهير الأسلوب الشعري من الشوائب التي علقت به في العهود الماضية شكلا ومضموناً .

---

(١) Brunetto

(٢) "Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight,
Let me disclose the gifts reserved for age
To set a crown upon your lifetime's effort."
Ibid., p. 39.

فبعد أن كان الشعر مقصوراً على بعض موضوعات معينة كالحب والهجاء والرثاء وغير ذلك من الموضوعات التى تكررت من عصر إلى عصر . نجد أن إليوت قد سما بالتعبير اللفظى ، فعبر عن السرائر النفسية ، والمشاكل الكونية ، والقضايا الفلسفية فى عمق ورصانة . وهذا مما حدا برونيتو إلى تتويجه بتاج الفخار بعد هذه المجهودات المضنية فى خدمة قضية الشعر والفلسفة التصوفية .

ولقد كرس إليوت حياته بأكملها فى خدمة هذه القضية . وهو يعتقد اعتقاداً راسخاً أن هذه المحاولات لا نهاية لها ، وأن

« ما نعتبره بداية هو الخاتمة فى أغلب الأحيان
والقدوم إلى النهاية هو نفسه نقطة البداية .
فالخاتمة هى حيث تبتدئ . فكل عبارة
أو كل جملة صحيحة (حيث الكلمة فى تآلفها
قد اتخذت مكانها لتساند غيرها . . .
فى نسق كلى متجانس)
إن هى إلا نهاية وبداية
وكل قصيدة ما هى إلا عبارة محفورة على ضريح من الأضرحة »[١] .

وبهذه الأبيات الشعرية التى نقشها إليوت على أضرحة الزمن يختتم « رباعياته الأربع » ، وهو لا يعتبرها نهاية الشوط وخاتمة المطاف ، بل هى بداية لعمل جدى آخر يقوم به شاعر يؤمن بالميتافيزيقا الشعرية ، فسلسلة المحاولات متصلة الحلقات لا تعرف لها بداية ولا نهاية . فالبدايات والنهايات ما هى إلا كليات

---

(١) "What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning,
The end is where we start from. And every phrase
And sentence that is right (where every word is at home,
Taking its place to support the others ....
The complete consort dancing together)
Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph."
Ibid., pp. 42-43.

متداخلة فى صلب المعانى والمضامين ، وهى وحدات متصلة فى نسق الأشكال والتعابير اللغوية . وهذه كلها تحيا فى تجانس تام فى يد الشاعر الحاذق والكاتب الماهر .

وهكذا ربط إليوت فى هذه « الرباعيات الأربع » بين الانسياب الزمنى وسلسلة المحاولات اللغوية فى التعبير الشعرى الأصيل عن أسمى المعانى وأرفعها ، وأرق السرائر وأعمقها ، كما ارتبطت هذه أيضاً بتتابع مظاهر الحياة والموت وتوالى الفصول على مدار السنة واختلاط العناصر الكونية وتحولها المستمر من الصلابة إلى السيولة والغازية فى دورات متتابعة .

إن التعمق فى دراسة هذه القضايا قد فتح أمام الشاعر آفاقاً مترامية خاضعة للتغير المستمر ، كما بين له الصلات القوية التى تربط الطبيعة البشرية بالقدرة على التصوف ، وكيف أن كشف هذه المستويات خاضع أيضاً لحقيقة الاستمرار من حيث تلاحق البدايات والنهايات وتداخلها . وهذا يؤدى إلى إعادة فهم وتقييم الماضى بأسلوب جديد وبطريقة مبتكرة على ضوء ما وصلنا إليه من حقائق وما عرفناه من قضايا .

من هذا يتضح لنا أن الطبيعة الإنسانية تتصل بالمادة والحس كما تتصل بالنفس والروح ، وهى على صلة أيضاً بالقيم الاجتماعية إذ أنها تحيا فى وسط المجتمع كما أنها تؤمن بالخلود . وهى تعيش على مجرى الزمن داخل مكان معين وإطار محدد ، وفى نفس الوقت ترتبط ارتباطاً روحيًّا وثيقاً بعالم الحقائق والمثل العليا . وهذه الأمور كلها تكوّن وحدة كلية خاضعة لنظام الكون ، يسير فيها الفن الشعرى الذى أدخله إليوت فى هذه الرباعيات الخالدة فى فلكه ومداره ، يلتحم تارة بالحركات السيمفونية التى اتخذها إليوت منوالاً له فى هذه القصيدة ، ويعلو بالنفس والروح تارة أخرى ليصل بهذه العناصر مجتمعة إلى القمة التى لم يضارعه فيها أى شاعر آخر فى عصرنا الحاضر .

ولعل هدف إليوت من وراء كتابة هذه الرباعيات الفلسفية هو إدخال

شيء من التنظيم على المدنية المتداعية فى عصرنا الحاضر . فهذا الخلق الفنى المبدع بمثابة بزوغ فجر جديد ليبدد ظلمة الماضى ، ويجذب الانتباه نحو ضرورة العمل الجدى المتواصل فى سبيل الكشف عن آفاق مترامية فى عالم « الحقيقة » . ولا يتأتى ذلك فى نظره إلا باتساع الخبرة وعمق المعرفة وشمولها للقضايا الكونية التى يمكننا أن نعرف مداها ونسبر أغوارها عن طريق التحليلات الفلسفية حينما تتداخل فى نسق التعابير الشعرية . فلقد دلت التجربة التى قام بها إليوت فى رباعياته على أن الشعر قادر على التعبير عن مناطق التأمل ومذاهب الفكر فى عمق وأصالة .

* * *

بهذا يمكننا أن نتبين من وراء دراسة هذه القصائد كلها محاولات إليوت الجادة فى تطبيق نظرياته النقدية على أشعاره المختلفة . ويتضح لنا ذلك على سبيل المثال فى قصيدة « الأرض الخراب » حيث تتجلى نظريته عن المعادل الموضوعى بأجلى معانيها . إذ نجد أن الشاعر لا يخاطب وجدان القارئ مباشرة بل يتخذ من شخصية تايريزياس أساساً للتعليق على المواقف الدرامية المتعددة التى لمسها وعرفها عن قرب ، إذ يقول :

(وأنا تايريزياس بدورى قد قاسيت من كل هذه الأمور
ولعبت أدوراً شتى على نفس الأريكة أو السرير)(١)

ومع أن هذه المواقف متناثرة بل ومبعثرة فى ثنايا القصيدة كلها فتبدو لنا لأول وهلة وكأنها خطوط غير منتظمة إذ يعوزها التدرج والتسلسل المنطقى ، إلا أننا نتبين فى آخر الأمر أن هذه الأشعة الضوئية المتشعبة قد تجمعت فى بؤرة واحدة ، إذ كتب إليوت فى ملاحظاته عن هذه القصيدة المعقدة يقول :

(١) "(And I Tiresias have foresuffered all;
Enacted on this same divan or bed.)"
Ibid., "The Fire Sermon," *The Waste Land*, p. 70.

« ومع أن تايريزياس متفرج فقط ولا يمثل شخصية من شخصيات القصيدة ، إلا أنه أكثرها أهمية ، ذلك أنها لاتتحد إلا به . فالتاجر صاحب العين الفريدة الذى يبيع العنب المجفف تتلاشى شخصيته فى النوتى الفينيقى ، وهذا الأخير لاتختلف شخصيته كثيراً عن فرديناند أمير نابولى ، وهكذا أيضاً بالنسبة للنساء فجميعهن يتبلورن فى سيدة واحدة ، وتايزيرياس هو الشخص الوحيد الذى يجمع ما بين الجنسين (فهو ذكر وأنثى معاً) . والحقيقة أن مادة هذه القصيدة هى كل ما تصوره تايريزياس »[1] .

ومع ما لهذا الاتجاه من صعاب إلا أنه قد حقق لنا تلك النظرة الموضوعية التى توخاها إليوت بعد أن عانى النقد الشىء الكثير من ميولنا الفردية وبخاصة إبان الحركة الرومانسية ، فانبرى إليوت للذود عن هذا الاتجاه الذى بدونه يتعذر علينا أن نلم بالأعمال الفنية والأدبية العظيمة إلماماً شاملاً ، كما يصعب علينا أيضاً أن نتبين مواطن الحسن والضعف فيها على أوجهها الصحيحة . وقد ضرب لنا إليوت مثلا حية رائعة فى أشعاره الأخيرة التى حاول قدر طاقته أن يسمو بها إلى أعلى درجات الكمال . وبعد أن كان الشعر تعبيراً عن الانفعالات الذاتية كما هو الحال فى القرن الماضى ، اتجه على يديه نحو الإفصاح عن المستويات العليا للرؤيا الميتافيزيقية والأفكار الفلسفية . وخطا فى هذا المضمار خطوات وثابة واسعة ، إذ تمكن الشاعر من مزج الصورة الشعرية بالمنابع الحية المتدفقة من أعماق النفس والفكر والروح ، وأعلن لنا إليوت فى إصرار وتأكيد :

« لا يخالجنى الشك فى أن هناك صلة قوية (ولا يتحتم أن تكون صلة فكرية

---

(١) "Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem."
Ibid., "Notes on the Waste Land," p. 80.

بل قد تكون صلة سيكولوجية خالصة) بين التصوف وبعض ألوان من الشعر أو بعض حالات تمخض عنها الشعر »[١] .

فأشعاره التي أعقبت « الأرض الخراب » تبين لنا مدارج الانسياب والترقى للروح الإنسانية التي نبذت العالم وتخلصت من أدران الجسد وكل ما من شأنه أن يعوق سموها ورفعتها من أمور مادية وملذات حسية . ولهذا فإن النفس فى قصيدة « رماد الأربعاء » ما زالت فى مرحلة التطهير حتى إذا ما تخلصت من كل شائبة عالقة بها وجدنا لهفتها الملحة فى أن تخطو فى « الرباعيات الأربع » إلى عالم الخلود الذى عبر عنه إليوت تعبيراً رائعاً فى الصورة الشعرية لجنة الفردوس .

(١) "That there is a relation (not necessarily noetic, perhaps merely psychological) between mysticism and some kinds of poetry, or some of the kinds of state in which poetry is produced, I make no doubt."
Ibid., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London, 1933 — Reprinted 1950, pp. 139-40.

الباب الثالث

إليوت الكاتب المسرحى

الفصل الخامس عشر

إليوت والمسرحة الشعرية التجريبية

« إن أبلغ وظيفة للفن هو ما يفرضه من صبغة تصنيفية على الحقيقة العادية ، فبها نعرف اتساق الحقائق وصلتها بعضها ببعض ؛ وهذه المعرفة هي التي تولد فينا الشعور بالاتزان والصفاء . ووظيفة الشعر المسرحي في نظري هو إفساح المجال أمام هذه المعرفة لتصل إلى أعماق نفوسنا دون أن نفقد تلك الصلة التي تربطنا بمجرى حياتنا اليومية » . إليوت

إن إدخال الشعر على المسرح يعد خطوة جريئة بعد أن توارى عنه زمناً طويلا . وقد تمركزت هذه الحركة التي تهدف إلى إحياء المسرحية الشعرية فى باريس معقل الحركات الفكرية الكبرى وذلك فى عشرينات هذا القرن بعد أن رسخت نظريات برجسون وماريتان الفلسفية . وظهرت لوحات بيكاسو الفنية ، وموسيقى سترافنسكى الرائعة . ومع أن هذا البعث الشعرى فى المسرح قد تركز أولا فى باريس إلا أن صداه قد تردد فى إنجلترا وإسبانيا وأيرلندا وأمريكا على أيدى إليوت ولوركا وييتس وثورنتون وويلدر .

ولقد ساعدت هذه النهضة الشعرية فى المسرح على رحابة المضمون الدرامى فى المسرحيات التى كتبت شعراً مما أدى إلى تخطى الحواجز التقليدية التى قام عليها المسرح سنين طويلة ، فغذته الصورة الشعرية الخلابة ، والأسطورة الإغريقية الجميلة ، مما أدى حتماً إلى اتساع الميدان بعد أن امتزجت هذه المنابع بالقضايا الفكرية الحديثة . فلم تعد المسرحية مقصورة على بعض المشكلات الاجتماعية المحددة التى هى وليدة التقدم الصناعى على مدى أطواره المختلفة ، كما نتبين ذلك فى المسرحيات الواقعية لإبسن وبرنارد شو وتشيكوف ، بل اتسع هذا المضمون وازدادت أغواره عمقاً لشموله على أهداف مترامية تتصل بعالم النفس والمثل العليا

التى اختصت بكيان الإنسان الروحى . وقد وضع بذور هذا المضمون راسين فى فرنسا وڤاجنر فى ألمانيا . لكن ذلك لن ينسينا ما أحرزه تشيكوف خاصة من تقدم ، إذ أنه قد ضرب قصب السبق فى التعبير الصادق عن الكثير من مشكلاتنا الاجتماعية والخلقية بفضل بصيرته النفاذة إلى أعماق الطبيعة البشرية داخل إطار الواقعية . ولعل هذا مرده إلى النظرة الفاحصة المتكاملة التى اختارها تشيكوف فى هذا القطاع من الواقعية لتمثل شطراً هاماً من حياتنا الإنسانية . والسر فى هذا التكامل هو تخلص تشيكوف من العبودية الآلية أو من التقليدية الميكانيكية حيث الأحداث المسرحية تأخذ بعضها برقاب بعض لتصل بنا فى نهاية الشوط إلى خاتمة محتومة .

وإذا كان تشيكوف قد تمكن أحياناً من تخطى حواجز الواقعية كما فى مسرحية « بستان الكرز »[١] بتركيزه على بعض لحظات حاسمة فى حياة شخوصه وهم يتطلعون فيها إلى ما وراء واقع الحياة بضجيجها وصخبها ، فإن بيراندللو الكاتب المسرحى الإيطالى قد خطا خطوات واسعة فى هذا المضمار ، فحاول مزج الفكرة بالحقيقة أو الفن بالحياة كما فى مسرحية « ستة أشخاص تبحث عن مؤلف »[٢] وذلك باعتماده اعتماداً كلياً على الحبكة المسرحية .

ولعل هذا الاتجاه الذى ينم عن ثورة على واقعية الحدث والحركة هو الذى حدا بإليوت أن يقدم على مرحلة تجريبية منذ ثلاثينات هذا القرن . ولقد سبق هذه المرحلة العملية أفكار ونظريات مختمرة قد تبلورت فى مقاله الذى كتبه سنة ١٩١٩ عن « البيان والدراما الشعرية »[٣] وفى مقال آخر أصدره سنة ١٩٢٨ بعنوان « حوار حول الشعر المسرحى »[٤] إذ يقول فى هذا المقال الثانى :

---

(١) "The Cherry Orchard"

(٢) "Six Characters in Search of an Author"

(٣) "Rhetoric and Poetic Drama"

(٤) "A Dialogue on Dramatic Poetry"

« يميل الناس إلى الظن بأن الشعر يحد من الدراما . فهم يعتقدون أن الشعر يحصر المجال الوجدانى والحقيقة الواقعية للدراما . وقد ارتضى الناس أن تكون الدراما شعرية لأنهم ، كما يقولون ، قد اكتفوا بالمجال المحدد أو المصطنع للوجدان . وهم يزعمون أن النثر وحده كفيل بالتعبير عن المشاعر الحديثة لتجاوبه مع الواقعية »(١) .

ويرد إليوت على هذه المزاعم بإشارته إلى الحقيقة الراهنة وهى أن الفن المسرحى كغيره من الفنون يحمل فى طابعه عناصر الصنعة والمحاكاة ، هذا إلى أننا نخدع أنفسنا فى تهافتنا على « الواقعية » . ولعله يجدر بنا ، كما يرى إليوت ، أن نهتم بالمبادئ والأصول بدلا من الجرى وراء ذلك السراب الخادع تحت ستار الواقعية وغيرها . فإن نظرة عامة على المسرح منذ عهد أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس لترينا كيف أن الشعر والدراما صنوان . هذا إلى أن فترات الازدهار فى المسرح هى التى تمكن خلالها أن يعبر كتاب المسرح عن هذا الفن الرفيع شعراً . ولعلنا لا نعدو الحقيقة إن قلنا أن الشعر عنصر هام فى التعبير الدرامى عن خلجات النفس ، وبواطن الحس ، والرغبات الملحة فى الإنسان بعواطفه ووجدانه وإحساساته المرهفة . ويستخلص إليوت من ذلك أن الدراما النثرية تتصل غالباً بالأمور البسيطة المستمدة من القيم الاجتماعية العارضة ، أما الدراما الشعرية فهى التى تتركز فيها جحافل الأمور وعظائم الأعمال البطولية . كما أنها تختص بالقيم الكونية الخالدة .

ومن وراء هذه الدوافع نستطيع أن نتبين مقدار اهتمام إليوت بالمسرحية

---

(١) "People have tended to think of verse as a restriction upon drama. They think that the emotional range, and the realistic truth, of drama is limited and circumscribed by verse. People were only content with verse in drama, they say, because they were content with a restricted and artificial range of emotion. Only prose can give the full gamut of modern feeling, can correspond to actuality."
T.S. Eliot, "A Dialogue on Dramatic Poetry," *Selected Essays*. London, 1948, p. 46.

الشعرية ، فهو يهدف إلى بعثها من جديد ، كما يرجو لها كل قوة وازدهار لتحتل المكانة اللائقة بها بين الفنون الأخرى . هذا إلى أن ثورته على المسرحية النثرية لم تكن وليدة اتجاه عابر ، فقد ظلت هذه الفكرة تراوده سنين عديدة وبخاصة بعد أن أعلن فى مقاله عن « أربعة كتّاب للمسرح الإليزابيثى »[١] الذى كتبه سنة ١٩٢٤ أنه يعتقد اعتقاداً راسخاً أن الثورة على المبادئ المسرحية واجبة وحتمية إن أردنا لهذا الفن نمواً وازدهاراً . فلم تهدأ هذه الثورة التى بدأها قبل ذلك والتى لازمته فترة طويلة فى مراحل تجريبية مختلفة إلا بعد أن استجمع خيوطها فى تلك المحاضرة القيمة التى ألقاها فى جامعة هارفارد فى الحادى والعشرين من شهر نوفمبر سنة ١٩٥٠ والتى طبعت فى كتيب بعنوان « الشعر والدراما »[٢] . إنه يؤكد لنا فى حزم أن الشعر فى المسرحية لم يكن يوماً ما أداة للزخرفة يطفى عليها رونقاً وجمالاً ، فمن شأنه ألا يطغى على الشكل الدرامى للمسرحية وإلا بدا لنا سطحياً مفتعلا . فمن أوليات الأمور البديهية فى المسرحية الشعرية ألا يبرز الشعر على حساب الحدث المسرحى أو الانفعالات المصاحبة للمواقف الدرامية حتى لا يتحول انتباه النظارة من مضمون المسرحية إلى بريق الألفاظ . فالشعر هنا وسيلة لا غاية . ولهذا فنى المسرحيات الشعرية الجيدة لا يمكننا فصل التعبيرات والألفاظ بإيقاعها عن سياق المسرحية وكيانها .

ويحسن استعمال الشعر أو النثر كل فى مواضعه وإن اقتضى الأمر يمكن استعمالهما فى المسرحية الواحدة طبقاً لما تمليه المواقف والشخصيات المسرحية . ولسنا نعنى بذلك أن يهبط النثر إلى حد الإسفاف ويصل الشعر إلى المبالغة ، فنى ذلك إهدار للقيم المسرحية ومضيعة للشكل والمضمون معاً . ولهذا فالتغيرات التى تنتاب « الشكل » يجب ألا تبعدنا عن الأهداف التى تبرز من ثناياه وهى تبلور المعانى وتجسيم « الرؤيا » الخلاقة التى سعى الكاتب إلى إعلائها .

---

(١) "Four Elizabethan Dramatists"

(٢) *Poetry and Drama*

وقد لعبت الموسيقى الشعرية للألفاظ دوراً هاماً فى إرساء معالم الحركات المسرحية التى صاحبتها واختلطت بها ثم اتحدت معها فكان لها أثر ملحوظ انعكس على انفعالاتنا وعواطفنا كما فى مسرحيات شكسبير الخالدة إذ نجد أن الشعر قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من « المضمون » الكلى للمسرحية .

* * *

وهذه الاتجاهات برمتها قد انعكست على مسرحيات إليوت ، نذكر منها أولاً :

مسرحية «جريمة قتل فى الكاتدرائية»[1] وقد كتبها لتمثل فى الاحتفال الدينى بكنتيربرى فى يونية سنة ١٩٣٥ . وينحصر مضمون هذه المسرحية فى فكرة استشهاد توماس بيكيت رئيس أساقفة كنتيربرى وقيمة ذلك من الناحية الروحية . فلقد استشهد هذا الرجل فى التاسع والعشرين من شهر ديسمبر سنة ١١٧٠ داخل جدران كاتدرائية كنتيربرى حينما اعتدى عليه بالقتل فرسان الملك هنرى الثانى . إن قيمة هذه الفعلة لا تنحصر فى ثبات جأش بيكيت فى مواجهة الموت بل إنها تمتد فى رمزيتها لتشمل الصراع بين القوى الدنيوية والروحية أو بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة

وقد اعتمد إليوت فى سياق « حبكة » هذه المسرحية على تجسيم هذا الصراع بين تلك القوى المتناحرة ، فأبرز لنا هذا التجسيم فى شخوصها القليلة التى لا تتعدى جماعة الكورس من نساء كنتيربرى وثلاث قساوسة وأربعة من المجربين الذين يمثلون ماضى بيكيت نفسه بدوافعه نحو الجاه والعظمة ، ثم فرسان الملك ، وشخصية بيكيت التى نجد أنها سرعان ما هجرت الماضى بغشه وريائه وخداعه لترتكز على مستقبل ملىء بالأمل الروحى الذى ينطوى على سلسلة من الآلام لدحض قوى الغواية الغاشمة . ويصل هذه الحبكة إلى ذروتها

---

(١) *Murder in the Cathedral*

حينما تتراءى أمام بيكيت قوة الاستشهاد فى التخلص من هذه الآلام وفى النصرة الحقيقية على قوى الشر .

ويعقب إراقة الدماء محاولة فرسان الملك تبرير فعلتهم إذ أنهم لم يقدموا على القتل إلا طاعة لأوامر الملك ، وهم يقدرون حق التقدير منزلة رئيس الأساقفة . ويرون أن فى التخلص من بيكيت إنقاذاً للدولة من الانقسام ، ذلك أن هنرى الثانى قد عهد إليه (أى بيكيت) بتوجيه دفة الأمور الدينية والدنيوية ، لكن بيكيت تنحى عن المهمة الأولى وأغضب بذلك الملك . وركز كل مجهوداته على وظيفته الدينية ، وقطع شوطاً محموداً فى مجال النسك والعبادة دون أن يعبأ بأوامر الملك بل استجاب لما تمليه عليه بصيرته .

إن حالة الهدوء النفسى التى خبرها بيكيت كانت نتيجة للصراع الدرامى الذى تجلى فى الجزء الأول من المسرحية . وفى تبلور هذا الصراع وتجسيمه فى القوى المتنافرة التحام لشكل المسرحية بمضمونها ، وإبراز للعناصر التراجيدية التى ترتبط رمزياً بأصول التراجيديا عند الإغريق وبالرحلة المطهرية للروح فى معترك الحياة . وهذه الرحلة تشبه إلى حد بعيد ما تعرض له بيكيت من آلام خرج منها معافى النفس ، طاهر القلب ، نقى السريرة .

ولعل فى تزاحم قوى الغواية تجسيم آخر لعنصر الرعب أو الفزع ، وهو نابع أولاً من الرعب الذى أصاب نساء كنتيربرى وفزع قساوستهم على مستقبل رئيسهم الدينى وكيانهم أنفسهم . وهنا يلعب الكورس دوراً أساسياً فى إبراز هذا العنصر ، وبالتالى فى إنماء حبكة المسرحية ومضمونها . فى انعكاس أصوات الكورس على شخصية بيكيت ترديد غير مباشر لميله إلى الاستشهاد ورغبته الملحة نحو تحقيق هذا الهدف السامى .

هذا إلى أن هذه المسرحية لا تنقصها العناصر المكونة للتراجيديا فى مفهومها الكلاسيكى ، فالعنصر الخلقى يتركز فى ميل الإنسان للشر ، وحبه للانتقام ، ورغبته فى التخلص من أعدائه ، وفى أقوال المجربين ، وفعلة فرسان الملك ،

ثم عنصر الصراع بين القوى المختلفة باتجاهاتها المتعارضة وميول أصحابها المتضاربة ، وانعكاس هذا الصراع على شخصية بيكيت نفسه ثم محاولته للتخلص منه بالاستشهاد فى سبيل مبدأه ؛ وعنصر التبرير الذى يتجلى فى تبرير فرسان الملك لما ارتكبوه من إراقة للدماء ؛ ثم عنصر القصاص الذى ينحصر فى اللعنة التى حلت على هؤلاء الفرسان ؛ وأخيراً عنصر الوفاء الذى يدور حول شقين : أولهما خلاص جماعة الكورس وهن من نساء كنتيربرى ، وثانيهما نيل بيكيت إكليل الشهادة وارتفاعه إلى مصاف النساك والأبرار .

هذه العناصر مجتمعة تكون وحدة متماسكة تنطوى على مستويات عدة تتدرج من الأنانية إلى الغيرية ، ومن المادية إلى الروحية ، كما تتمثل فى فرسان الملك والقمة الروحانية التى بلغها بيكيت . ويتصل بالمستوى الأول جماعة المجربين ، ويدور فى فلك المستوى الآخر جماعة الكورس . على أن هذه المستويات الخلقية ليست منفصلة ، بل هى حلقات تتصل الواحدة منها بالأخرى داخل الإطار العام للمسرحية . وقد تتجاذب هذه المستويات أحياناً كالرغبة فى الفخار من وراء فكرة الاستشهاد ذاتها . وقد تتنافر فى قمع هذه الرغبة وصد هجمات سبل الإغراء المختلفة . ومن وراء هذه العمليات المتتالية من جذب وتنافر استفاد بيكيت فوائد جليلة ، وخرج من هذا المعترك بحصيلة قوية راسخة ترتكز على المعنى الأصيل للاستشهاد وهو تكامل الإرادة فى الخير والحرية . لكنه لم يصل إلى هذه المرحلة الأخيرة إلا بعد أن تعرض للصراع الداخلى أمام المجربين فى الجزء الأول من المسرحية والصراع الخارجى أمام فرسان الملك فى الجزء الثانى . والصراع الأول داخلى لأنه صراع نفسى ، والثانى خارجى لأنه صراع مادى يتركز فى القوى البدنية والآلية للفرسان وما يحملوه من سيوف . وهناك قوة ثالثة روحية قد أشعلت نارها جماعة الكورس من النساء فألهبت سعيرها فى نفس بيكيت ، وصهرت ما علقت بها من رواسب ماضية ، فبدت لنا نقية طاهرة معدة لاستقبال الحياة الفاضلة التى تنتظرها .

ويضاف إلى ما تقدم وجود محور آخر تدور حوله هذه المسرحية ، ويلامس أحد قطبيه عنصر الألم ، بينما يتعانق قطبه الآخر مع الحدث ، والأول سلبى إذ يتمثل فى آلام نساء كنتيربرى ، والآخر إيجابى لأنه يتركز فى جماعة الفرسان . وها هو بيكيت ، يشير إلى هذين العنصرين فى حديثه عن نساء كنتيربرى :

« إنهن يعرفن ولا يعرفن ما هو الحدث والألم .
يعرفن ولا يعرفن أن الحدث هو الألم
والألم هو الحدث ـ فالفاعل لا يتألم
كما أن الصبور لا يعمل . لكن كليهما قد استقرا
فى الحدث الخالد أو الصبر اللانهائى »[1] .

إن نساء كنتيربرى يعرفن الحدث والألم على انفراد ، لكنهن لا يعرفن الصلة بينهما . فلكل حدث أسباب وأعراض ونتائج ، وهذا هو نفس الحال فى الألم . وقد تسبب الأحداث آلاماً كما أن الآلام قد تتمخض عنها الأحداث. فالآلام والأحداث تمثل سلسلة متصلة فى حياة الإنسان تتطابق فيها المسببات والنتائج . ومن الطبيعى ألا يتألم الفاعل إذ أن الذى يتألم هو من يقع عليه الفعل . فالفرسان لا يتألمون لكن بيكيت هو الذى يتألم ، والمجربون لا يتألمون لكن جماعة النساء هن اللواتى يتألمن .

ومن وراء هذه السلسلة من الأحداث والآلام تشفى الناس من أغلالها ، وتبرأ من أحقادها . أما حالة الاستقرار النفسى التى تمتع بها بيكيت فهذه لا يصل إليها إلا النساك وعباد الله الصالحين ، لكن الجمهرة الغفيرة من بنى البشر تعيش

(١) "They know and do not know, what is to act or suffer.
They know and do not know, that action is suffering
And suffering is action. Neither does the agent suffer
Nor the patient act. But both are fixed
In an eternal action, an eternal patience."
Ibid., *Murder in the Cathedral.* London 1953, p. 21.

فى حيرة نفسية ، وهى التى تولد سلسلة الآلام المتلاحقة . وحلقات هذه السلسلة لا يفك تماسكها إلا الموت . وفى حالة المتعبدين مثل بيكيت فإنهم ينعمون بالسلام قبل مماتهم ، وهو سلام كامل نابع فى أصله من التسليم المطلق للإرادة الإلهية .

الفصل السادس عشر

عودة ائتلاف العائلة (١٩٣٨)

لم يخلق إليوت شخصية مكتملة الأبعاد عميقة الأغوار فى أية مسرحية من مسرحياته بقدر إبداعه لشخصية إيمى الأم العجوز والدة هارى بطل المسرحية الذى ورث لقب زوجها الراحل اللورد مونتشيزنى . ومن الشخصيات الضعيفة فى المسرحية فيوليت وإيفى وهما أختا إيمى ، وجيرالد وشارل وهما عما هارى ، وجون وآرثر وهما أخوان صغيران لهارى .

تبدأ المسرحية بحفل عيد ميلاد إيمى الوالدة وهى فرحة إذ سيحضر هذا الحفل (الذى لن يتم) ابنها الأكبر هارى ، لكنها منعت جون وآرثر من الحضور لاستهتارهما وبخاصة آرثر الذى قبض عليه منذ بضعة أسابيع بتهمة الإخلال بقوانين قيادة السيارات . وهذا الجانب من المسرحية يمثل شطر الحياة العادية بصخبها ومشكلاتها اليومية . وهناك شطر آخر يمثل الناحية الروحية ويتركز فى شخصية أجاثا خالة هارى . إنها تفوق الشخصيات الأخرى فى قربها من لحظات الكشف والنورانية الروحية والشفافية النفسية التى تؤدى إلى الغوص إلى أعماق الذات لتبيانه ومعرفة أصله وكنهه .

إن هارى لا ينتمى إلى الجانب الذى يمثل حياة ويشوود العادية ، ذلك أنه ثار على تقاليدها وتقاليد العائلة برفضه الزواج من مارى الفتاة الوادعة التى احتفظت بها إيمى لإبنها الأكبر . فلقد تزوج هارى بمن أحب ، لكنه دبر قتل زوجته على سطح الباخرة فى طريق عودتهما من أمريكا . كما أنه من ناحية أخرى لم يتمكن بعد من الدخول إلى المحيط الروحى الذى تسيطر عليه أجاثا . فهو

---

(١) *The Family Reunion*

حائر بين الشطرين كما يتمثلان فى والدته وخالته ، إلا أنه يشعر أنه بحاجة إلى إرشاد أجاثا الروحى لتخلصه من هذه الحيرة النفسية .

إن حياة والدته إيمى حياة آلية متكررة لا طعم لها ولا رائحة ، فهى تود أن يبقى كل شىء على ما هو عليه ؛ ذلك أنها تكره التطور . ولا يمكنها أن تتصور حدوث أى تغيير فى مجرى حياة العائلة ، إذ أنها محافظة إلى أبعد حد ، وتظن أن دقات الساعة ستتوقف بعد مفارقتها للحياة . وعلى أية حال فالحياة بالنسبة لها لا تعدو أن تكون نظاماً محكما ، وإرادة قوية ، وتود بكل قواها أن يشب كل أبنائها طوع بنانها وتحت سيطرتها دون أن يشذ منهم أحد . إنها فى آليتها هذه شبيهة بفرسان الملك هنرى الثانى فى المسرحية السالفة الذكر « جريمة قتل فى الكاتدرائية » .

أما هارى فهو يشبه إلى حد كبير جماعة الكورس التى ترك فيها بيكيت أثره الروحى . وشخصية بيكيت فى تلك المسرحية تتقابل مع أجاثا فهى تؤمن بالألم والحدث وبالصلة بينهما . والفرق بين أجاثا وبيكيت هو أنها قد عرفت الخطيئة عن قرب فاختبرتها ومرت فى مراحلها المختلفة . فى حديثها مع هارى تعود به إلى الوراء عدة أعوام ماضية قد ولت إلى غير رجعة حينما كانت طالبة بجامعة أكسفورد . وكانت أختها الكبرى إيمى قد تزوجت منذ ثلاث سنوات ولم تنجب أطفالاً فشعرت بالوحدة وطلبت من أجاثا أن تقضى معها العطلة الصيفية بأكملها . وشعرت أجاثا بعد مجيئها إلى ويشوود بأن العلاقة بين أختها إيمى وزوجها على وشك الانفصال ، فإن الرجل لم يخلق لحياة التكلف التى تحياها إيمى والتى تود زوجها أن يشاركها هذا الطابع من الحياة ، فأراد أن يتخلص من زوجته وشرع فى قتلها بطريقة ساذجة . لكن أجاثا تفاجئه قبل أن يقدم على فعلته فتثنيه عن عزمه ويذعن للأمر وبخاصة أنها تذكره بوجود الجنين فى أحشاء أختها . وقد اكتمل هارى فى ذلك الوقت شهره السادس . إنها تحس بأنه ثمرة حب زوج أختها لها ، فهارى بالنسبة لها رمز الحياة . وفى

موته موت لها سيلازمها ويلاحقها طوال حياتها ، فهى تشعر فى قرارة نفسها أنه ولدها هى ، إذ تقول لهارى :

« لم أود قتلك !
أتقتل أنت! وماذا كنت حينئذ ؟ شيئاً
يطلقون عليه " الحياة " —
شيئاً سيصبح ملكاً لى ، كما شعرت حينئذ .
إن غالبية الناس لن يحسوا بوخز الضمير
طالما أنهم لم يشعروا بأى شىء آخر . لكننى أريدك !
ولو حدث ذلك لعرفت أننى سأحمل
الموت فى أحشائى ، وسيلازمنى الموت طوال حياتى . لقد أحسست بطريقة ما أنك ملك لى !
وعلى أية حال لن يكون لى طفل آخر »[1] .

ولعلها تحس بالراحة النفسية بعد أن أخبرت هارى بكل ما حدث ؛ فلقد أزالت هذا العبء عن كاهلها وتركته لينوء هو بحمله . إنه يحس بتثاقل هذا الحمل من الالتزامات العائلية ، وإصرار والدته على لقب اللوردية ، وواجباته نحو جيرانه وأهل ويشوود عموماً . وهنا يلمح معالم المأساة التى هجرها منذ سبع سنوات وقد أخذت تتكرر فى إيقاع متبلد مرير يسير على وتيرة واحدة دون تغير . إنه يقع نهباً لبعض الهواجس التى تدور بخلده ، تختلط فيها الحقيقة بالخيال ،

(١) "I did not want to kill you !
You to be killed ! What were you then ? Only a thing called 'life' —
Something that should have been mine, as I felt then.
Most people would not have felt that compunction
If they felt no other. But I wanted you !
If that had happened, I knew I should have carried
Death in life, death through lifetime, death in my womb.
I felt that you were in some way mine !
And that in any case I should have no other child."
Ibid., *The Family Reunion*. London 1939, p. 104.

والأشباح بالواقع . فهو ينفر من واقع والدته بحبها للسيطرة ، وتتوق نفسه للحرية والانطلاق نحو الخلود الذى يرمز إليه إليوت بالحديقة الغناء . وهى نفس الحديقة التى أشار إليها فى « رباعياته الأربع » فى حركتها الأولى التى أطلق عليها اسم « نورتون المحترقة » ، حيث تسمو الروح لتجوب آفاق اللانهائية وتعبر ذلك المماس الذى يلتقى فيه زمننا الأرضى مع اللازمنية فى لحظة من لحظات الخلود . ويعتبر هارى هذه اللحظة بداية طيبة لحياة جديدة بعيدة عن الخداع الحسى والنفسى ، فيها تتجاوب روحه مع « الحقائق المطلقة » لهذا الكون الغريب

فلا غرو إذن إن شد رحاله ثانية هاتماً باحثاً عن موضع مكانى آخر بعيداً عن ويشوود بتقاليدها البالية العتيقة التى لا تشبع آماله ورغباته . وتنصحه أجاثا أن يعجل بالرحيل وإلا لفقد كل ما تصبو إليه نفسه . وهنا يسألها هارى : « ترى هل سنتقابل ثانية ؟ » فترد عليه على الفور بأن اللقاء للغرباء وهما ليسا كذلك بعد أن تحابت وتعانقت روحهما فى تلك اللحظة النورانية .

ولم يقطع حبل هذه المناغاة الملائكية سوى دخول الأم العجوز إيمى فتبدى دهشتها لرغبة ولدها هارى فى الرحيل ثانية ، وتزداد غرابتها أمام إلحاح أجاثا بتركه ويشوود ، فالأم تعيش فى محيط آخر تماماً . ولهذا نجد هارى لا يحاول أن يشرح لها ما يريد وما تتوق إليه نفسه ، معتذراً لها بأن الكلمات اللغوية لا قدرة لها على الإفصاح بما يحس به فى أعماقه الداخلية . إنه ماض إلى الشطر الآخر من الحياة ، إلى الشاطئ المقابل بعد أن عبر بحر الآلام بأنوائه النفسية وأعاصيره السيكولوجية ، هنالك على الجانب الآخر حيث الحياة الهادئة للتعبد والتأمل داخل محراب التشوف والتكامل ، فهو سبيله الوحيد الذى يروى ظمأه ويشفى غلته .

إن إيمى تعجب أيضاً لأمر أجاثا فلقد جاءت إلى ويشوود منذ خمسة وثلاثين عاماً حين مات زوجها كمداً ، والآن تحاول أن تستحوذ على ابنها هارى بكل قواها ، فما دهاها هذه العانس ؟ لقد قضت ثلاثين عاماً بين الطالبات والآن

وبعد أن أصبحت ناظرة لمدرسة ثانوية للبنات ، عرفت أنها لن تتمكن من التخلص من حياة العزلة والانفراد ، وعرفت أيضاً أنها قد حاولت عبثاً ألا تكره البنات . وأثناء ذلك طلبت منها إيمى أن تتردد على ويشوود حتى لا تروج الشائعات للعلاقة الآثمة بينها وبين ز وجها الراحل . وحاولت أن تقوّم ما تراه من اعوجاج فى ولدها هارى وتدخل على نفسه شيئاً من البهجة والسرور بعد أن فقد والده ، فإذا به، كما يتراءى لها ، شخصية مهلهلة محطمة،خاضع لنزواته، ضعيف أمام الجنس الآخر ! لقد جن جنون هذه السيدة العجوز إذ وجدت التاريخ يعيد نفسه . وأن هارى لا يقل ضعفاً عن أبيه أمام إغراء النساء . وفى الوقت الذى تنتظر فيه عودته . وتتوسم فيه رفع شأن العائلة والرجوع إلى حياة الطمأنينة والاستقرار . فإذا بها تفاجئ بحزم أمتعته ، فهو على أهبة الرحيل ! يا لقسوة الزمن ويا لسخرية القدر !

لقد حاولت أجاثا أن توضح لأختها الكبرى حقيقة الأمر ، فلا استقرار ولا طمأنينة فى ويشوود حيث مكمن الخطر . إن هدوء النفس وراحة الضمير هنالك على الجانب الآخر من الحياة حيث نجد حقائق الوجود وكل ما يقلق راحة الإنسان ويعكر صفوه من أمور دنيوية قد اضطبغت بصبغة جديدة . واتخذت لها مفاهيا ومعانى تغاير تلك التى تعارف عليها بنو البشر . ثم بينت لها كيف أن هارى سيسير فى الطريق ذى الاتجاه الواحد فلا يمكنه العودة . فالذى يتجه بكلياته إلى الحقائق الخالدةيصعب عليه العودة إلى ضجيج العالم وتنازع المرئيات .

هكذا خطت أجاثا إلى العالم الآخر . عالم الوضوح النورانى والإشعاع الروحى ، وأخذت معها هارى الذى حزم أمتعته ليسير فى نفس الطريق الذى سارت فيه . يترسم خطاها ، ويردد كلماتها التى أخذت تطن فى آذانه بين الفينة والفينة كلما خلا إلى نفسه بعيداً عن سيطرة والدته . ومارى أيضاً الفتاة المعروفة بطيبة قلبها تود هى الأخرى أن تتبع نفس الطريق . فلقد نفذت كلمات

أجاثا إلى أعماق النفوس ، وحركت أوتار القلوب ، فداعبت مخيلة سامعيها ، وأيقظت مشاعرهم من ذلك السبات العميق الذى لازمهم طيلة حياتهم .

أما الوالدة فلقد أصبحت حطاماً أمام فرار أولئك الذين عقدت عليهم آمالها ، فخارت قواها دفعة واحدة ، وفارقت روحها ويشوود التى طالما تمسكت بها فى الوقت الذى فيه تضع بقية أفراد العائلة كعكة الميلاد بشموعها على المنضدة انتظاراً للحفل !

* * *

ولعل أهم مشهد فى هذه المسرحية هو المشهد الثانى من الجزء الثانى ، وفيه تضع أجاثا أصبعها على مواطن الضعف فى هارى ، وتلفت انتباهه إلى العوامل الخارجية التى أدت إلى شقائه ، كما تشير أيضاً إلى ضعف والده وتبرمه بحياة ويشوود بروتينها المعهود . وهنا يدرك هارى أن اللعنة التى حلت عليه مصدرها بيئياً ووراثياً ، فالمجتمع حوله ملىء بالرياء وحب الظهور . ومع أن والده قد سئم هذه الحياة ، إلا أنه كان ينوى قتل زوجته بعد أن فتن بحب أجاثا وقامت بينه وبينها علاقة آثمة . فتتجسم أمام هارى ملامح الشر ويعرف أن تعاسته راجعة إلى الجو المحيط به فى ويشوود حيث نشأ . وبعد أن تعرض لوخز الضمير وألمه تهدأ نفسه أمام الكلمات البليغة المؤثرة التى تلقيها أجاثا على مسمعه ، وبهذا تتحول اللعنة تدريجياً إلى هناءة بعد أن عرف من أجاثا الطريق القويم . وهكذا يختمر الماضى فى ظلال الحاضر ، ويخرج الخير من براثن الشر ، وتتدفق السعادة من ينابيع الآلام . وهذه كلها ترجع فى أصولها وبواطنها إلى « الحقيقة » التى عرفها هارى عن ماضى العائلة وما ينتظر ويشوود من مستقبل مشؤوم . إن فى هذا التكشف النفسى والروحى انقشاع لسحب الماضى بغيومها وانفعالاتها وأسرارها ، وهذا التكشف قد عاد على هارى بالخير والفائدة . فهو يهدف إلى ائتلاف شمل العائلة على أساس هذا المفهوم الصوفى الذى أصبح بمثابة البعث الحقيقى الجديد لكل أشلائها .

الفصل السابع عشر

حفل الكوكتيل (١)

إن تلك الأبعاد التى رسمها إليوت لخلق شخوصه فى المسرحية السالفة « عودة ائتلاف العائلة » قد لقيت نجاحاً ملحوظاً فى « حفل الكوكتيل » . كما أن المستويات المادية والروحية التى وضعها فى المسرحية السابقة والتى أبعدته أحياناً عن الحدث المسرحى كما اعترف هو بذلك على صفحات مجلة « الأتلانتيك الشهرية »(٢) قد تركت عيباً فنياً فى تلك المسرحية . ولهذا نجده يبذل قصارى جهده فى « حفل الكوكتيل » لسد هذا النقص . وقد اعتمد فى ذلك اعتماداً كبيراً على « الحبكة » التى أخذت تتعقد بتعدد المواقف . كما أننا نحس بتطويرها كلما تقدمنا فى سياق المسرحية . هذا إلى أنه أخذ فى الإفصاح عن هذه المواقف فى المواضع المناسبة . ولم يتركنا حيارى إلا بالنسبة لشخصية واحدة أطلق عليها اسم « الزائر صاحب الشخصية المجهولة » الذى تبين لنا فى الفصل الثانى أنه السير هنرى هيركورت رايلى وهو طبيب نفسانى يعتمد على التحليل السيكولوجى فى علاج مرضاه .

وفى هذه المسرحية أيضاً نجد محاولات إليوت لمزج القديم بالحديث، فعاد بمخيلته إلى الأساطير اليونانية والمعتقدات الأولى التى سادت الشرق والغرب حول الرحلات المطهرية عند الإغريق وقدماء المصريين . وتركزت هذه الاتجاهات فى شخصية السير هنرى الذى اعتمد عليه إليوت فى إرساء معالم الحبكة المسرحية . فالأحداث تدور وتتقدم وتتعقد ثم تنبسط بالنسبة لهذه الشخصية التى أصبحت بمثابة الإله فى الأساطير القديمة . فله قدرة على التنبؤ بالمستقبل

---

(١) *The Cocktail Party*
ظهرت هذه المسرحية للمرة الأولى فى احتفال أدنبرا فى أغسطس سنة ١٩٤٩ .

(٢) "Atlantic Monthly"

وعلى تقويم اعوجاج من حوله. وهو فى كل ذلك إنما يهدف إلى بعثهم ولو رمزياً من جديد ، كما أنه يشبه إلى حد كبير أوزيريس إله الخصب والنماء عند قدماء المصريين ، وقد أشار إليه إليوت من قبل فى قصيدته المشهورة « الأرض الخراب » ، فالسير هنرى كطبيب نفسانى يخصب حياة من يعرفوه إذ أنه يساعد على جمع شمل الأسر ويرجو لها نمواً وحياة مزدهرة فى جو عائلى بهيج .

أما عن هذه الشخصيات التى لها صلة بالسير هنرى فهذا ما يتضح لنا فى المشهد الأول من المسرحية إذ نجد أن لاڤينيا لا تميل إلى زوجها إدوارد تشمبرلين الذى يشتغل محامياً ، فهى تحب كاتباً سينمائياً ناشئاً يدعى بيتر كوياپ . وهو بدورة يحب فتاة تدعى سيليا كوبلستون وهى شاعرة . وسيليا أيضاً تحب إدوارد لكنه لا يبادلها الحب . وجميع هذه الشخصيات قد جاءت إلى مسكن إدوارد فى لندن لحضور حفل الكوكتيل . لكن زوجته لاڤينيا قد تركت المنزل بعد الظهيرة دون أن يعلم زوجها عن وجهتها شيئاً . ومن بين المدعوين أيضاً جوليا وهى سيدة ثرثارة غير محبوبة وأليكس (أو إسكندر) وهو رجل حاد الطبع يميل إلى التنقل والترحال .

وبعد انتهاء الحفل ينصرف المدعوون ويبقى السير هنرى بعض الوقت مع إدوارد ليؤكد له أن لاڤينيا ستعود إليه عما قريب . وقبل انصراف بيتر يخبر إدوارد بأنه على علاقة بسيليا وأنه أحبها لميلها إلى الفنون عامة . فكثيراً ما كان يتقابل معها فى الحفلات الموسيقية . وقد يدعوها أحياناً لتناول الشاى أو العشاء معه . لكن هذه العلاقة لم تستمر طويلا ، فلقد أحست فى لقائها الأخير معه أنه لم يكن فتى أحلامها ، فبدأت تختلق الأعذار وتتظاهر بالانشغال .

أما بيتر فقد عبر عن هذه الخبرة بأنها تجربته الأولى والأخيرة فى معرفة « حقيقية » المرأة ، ولهذا ينصحه إدوارد بترك لندن والجو الذى تحيا فيه سيليا ، ويمهد له فكرة العودة إلى كاليفورنيا لإنجاز أعماله السينمائية الخاصة بكتابة السيناريو والاتصال بالمخرجين هناك . كما أن إدوارد بدوره ، حينما

عادت سيليا إليه ثانية . قد أوضح لها بأنه يود أن ينهى علاقته معها وبخاصة وأن زوجته لاڤينيا ستعود إليه ، وهذه العلاقة قد تكون سماً فى تحطيم حياته الزوجية فينصحها بالابتعاد عنه .

وبعد تخلصه من هذا الحب ، يمر إدوارد فى مرحلة مواجهة الذات التى كثيراً ما حدثنا عنها إليوت . فلقد بدأت ذاتية إدوارد فى التكشف ، وأخذت فى التبلور ، وانبرت للصراع مع الإرادة . وعرف أن أى هروب من واقع هذا الصراع هو فى الحقيقة تهرب من مشكلة وجود الإنسان، هو الاستسلام للأوهام والخيالات فى ضعف وذلة ومسكنة . وهذه الذاتية فى نظر إليوت هى الحارس الصامت على كيان الشخصية فى تقدمها ورفعتها .

وبينما إدوارد على هذا الحال فى مواجهته لذاتيته يحاسبها وتحاسبه حساباً عسيراً دون أن يتمكن من السيطرة عليها ، إذ بلاڤينيا تعود إليه فى عصر اليوم التالى لتخبره بأنها قضت معه خمس سنوات دون أن تحس للسعادة الزوجية طعماً ، إذ تبين لها بعد زواجهما بقليل أنه إنسان عابس لا يؤمن ببهجة الحياة . ومما زاد الطين بلة أنها وجدته غير متزن سيكولوجياً، ولهذا نجده فى الفصل الثانى من المسرحية يسرع بالذهاب إلى السير هنرى الطبيب النفسانى ويشرح له ما يعانيه من ضمور فى الشخصية وأنه على وشك فقدانها تماماً . ويعلم فى عيادة الطبيب أنه هو الذى رتب أمر خروج لاڤينيا ثم عودتها ثانية فى اليوم التالى وذلك بالاتفاق مع جوليا وأليكس ، وأنه كان يهدف من وراء ذلك إلى تقوية رباط الزوجية بينهما ، إذ كان على شفا الانفصال وكادت أوصاله أن تتمزق . ونعلم نحن أيضاً من الحوار بينه وبين الطبيب النفسانى أنه بعد زواجه من لاڤينيا قد ذابت شخصيته أمام قوة إرادتها إلى درجة مريعة عبر عنها هو بقوله « أنها قد محت كيانى تماماً » ، فلم تعد له أية قدرة على مواجهة الحياة بصعابها ومشاكلها . وهذا الموقف يذكرنا بجبروت إيمى الأم العجوز فى مسرحية « عودة ائتلاف العائلة » فى علاقتها مع ابنها الأكبر هارى مع وجود اختلاف واضح بين

شخصيّتي إدوارد وهاري . ولعلنا نتبين من وراء ذلك اهتمام إليوت بعلاج مشكلة حب المرأة للتملك والرغبة في السيطرة . فها هو إدوارد يقول لطبيبه :

« حينما فكرت في رحيلها ، أحسست بالتحلل يدب بين جوانحي
وصار وجودي في حكم العدم . فهذا هو ما جنته عليّ !
إنني لا أطيق الحياة معها — فهذا ما لا قدرة لي على احتماله ؛
كما أنني لا أقدر على الحياة بدونها ، فلقد سلبتني القدرة
على العيش بمفردي .
هذا هو ما جنته عليّ في مدى خمس سنوات !
فلقد حوّلت عالمنا إلى مكان لا أستطيع أن أحيا فيه
إلا طبقاً لما تمليه من شروط »[١] .

وهكذا يضيق إدوارد ذرعاً بهذه الحياة ، فلا هو هانئ بمفرده ولا هو على وفاق أو وئام مع زوجته ، فهو يعاني من انقسام في الشخصية التي أصبحت كمية مهلهلة من الاتجاهات والمنازعات المتضاربة . وهنا يلعب الطبيب النفساني السير هنري دوراً غير عادي إذ يفاجئ إدوارد بدخول لاڤينيا إلى العياة السيكولوجية لمواجهته بناء على ترتيب سابق معها ، ثم إنه لم يكتف بذلك بل أخذ يذيع سر علاقة إدوارد بالفتاة سيليا مما أذهل لاڤينيا . وبعد أن ألقى هذه القنبلة التي وقعت على مسمع لاڤينيا كالصاعقة ، أدار وجهه إليها وواجهها بحقيقة حبها لبيتر كويلب الذي هجرها لوقوعه في غرام سيليا . وهكذا كشف الطبيب النفساني

(١) "When I thought she had left me, I began to dissolve,
To cease to exist. That was what she had done to me !
I cannot live with her — that is now intolerable;
I cannot live without her, for she has made me incapable
Of having any existence of my own.
That is what she has done to me in five years together !
She has made the world a place I cannot live in
Except on her terms."
Ibid., *The Cocktail Party*. London 1950 — Reprinted 1953, p. 99.

أمر الاثنين بعد أن واجه كلاً منهما بحقيقة الأمر . ويستنتج من هذا الموقف أن كلا منهما غير قادر على الحب وهو لهذا ينصحهما بالعودة إلى عش الزوجية بعد فشلهما فى الخروج على تقاليده ومقتضياته .

وبعد انصراف إدوارد ولافينيا تجىء سيليا إلى العيادة النفسية بناء على نصيحة جوليا ، ويعلم السير هنرى من سليا أنها تعانى من شعور قاتل بالوحدة المريرة ، فهى تعيش بمفردها فى شقة صغيرة بلندن وكانت تشاركها فيها إحدى قريباتها لكنها رحلت إلى أوربا . كما أن بقية أفراد عائلتها تعيش فى الريف وهى لا تميل إلى هذا اللون من الحياة . ومع أنها تضيق بحياة الريف إلا أنها أيضاً متبرمة بحياة المدينة لحب أهلها إلى التظاهر والخداع . فحياتهم كلها سراب ، وشعورهم نحو بعضهم البعض قائم على الزيف والافتعال ، إذ لا وجود للمودة الحقيقية النابعة من الحب الصادق والإحساس الأمين . هذا إلى أن سيليا تعانى أيضاً من الشعور بالإثم وترد ذلك إلى تربيتها المحافظة الأولى . فهى تخشى هذا الشعور وتجزع منه وتتوهم أنه يطاردها ويلاحقها فى أى مكان حلت به ، كما أنها لا تستطيع الفرار أو التخلص منه . ذلك أنه مختلط بمشاعر وأحاسيس أخرى كثيرة كالشعور بالفراغ فى محيط حياتها ، وإحساسها بالفشل فى كل خطوة تخطوها إلى الأمام . وهى تود من أعماق قلبها أن تكفر عن كل ما بدا منها بعد أن أصبحت حياتها سلسلة من الحلقات المفرغة ، وأصبحت تؤمن بالخيال أكثر من إيمانها بالحقيقة. فلقد استهوتها الثعالب الإنسانية الماكرة بعيونها المتنمرة فغررت وضللت بها ، وهى تذكر علاقتها الماضية على أنها نزوات صبيانية ، وأنها لن تعود إلى مثل هذه الخبرات ثانية . فينصحها السير هنرى بالإقلاع عن كل هذه الذكريات وبالاندماج فى الروتين العادى للحياة دون أن تنتظر الكثير من الآخرين حتى لا تصاب بخيبة أمل ، على أن تكون على استعداد لروح التسامح ، فتعطى بأكثر مما تأخذ ، وتبذل فى سبيل الآخرين بأكثر مما تنتظر منهم . وينصحها أيضاً بعدم الانزواء بعيداً عن المجتمع بل عليها أن تلاقى

الصباح بنفس مشرقة وفى المساء تتقابل مع صديقاتها للحديث الطلى حول المدفأة .

لكن هذه الحلول لم تصادف هوى فى نفسها ، فما زالت تحس إحساساً عميقاً بأن المجتمع بكيانه الراهن ملىء بأساليب الحقد والكراهية ، فهى تؤثر الفرار منه وتأمل أن تجد الراحة والطمأنينة بعد اليأس والقنوط . ولهذا فإن الطبيب النفسانى يشير عليها بأن تسلك طريق الإيمان والمثل العليا ، فهو الطريق الوحيد الذى سينقلها خارج العالم بشره وخداعه ، وأهوائه وذكرياته ، ومطامعه ومغرياته . ترى هل سيكون للمصحة التى يرسل إليها مرضاه أى أثر فعال على مثل هذه الحالة ؟ إنها تتردد فى قبول الفكرة أولا لكنها قبلت أمام تأكيده لها بأنها ستخرج منها بأحسن حال مما هى عليه الآن .

وفى الفصل الثالث والأخير نعود ثانية إلى عائلة تشمبرلين لنجد لاڤينيا تعد العدة لحفل كوكتيل آخر بعد مضى عامين لمجموعة أخرى من الأصدقاء . ومع أنها لم تدع المجموعة الأولى من معارفها إلا أنهم جاءوا إلى الحفل الواحد بعد الآخر ، فها هى جوليا وأليكس الذى عاد فى الصباح من رحلة فى جزيرة نائية تدعى كنكانجا والسير هنرى ثم بيتر وقد عاد من كليفورنيا . وعلى ذكر اسم هذه الجزيرة تلهف الجميع لسماع تفاصيل الرحلة التى قام بها أليكس حيث القبائل تعيش على الفطرة وحيث القردة تخرب المساكن وكل ما يصادفها دون أن يمسها أهل الجزيرة بأى أذى إذ أنهم يقدسونها . ولقد سافرت سيليا إلى هذه الجزيرة بعد أن اشتغلت ممرضة إذ أن الأمراض والأوبئة متوطنة فى هذه الجزيرة . ولكنها لم تعمر طويلا فلقد قتلها أهل القرية التى كانت تعيش فيها بعد أن سهرت على رعايتهم وضحت كثيراً فى سبيل خدمتهم الصحية .

* * *

ولعلنا نتبين أن الطريق الذى سلكته سيليا طريق وعر ملىء بالآلام والمهالك ، وهو يشبه إلى حد كبير الطريق الذى سلكه بيكيت فى مسرحية « جريمة قتل

فى الكاتدرائية» أو الطريق الذى رسمه لنفسه هارى فى مسرحية «عودة ائتلاف العائلة» . وهو نفس الطريق أيضاً الذى تقدمت فيه جان دارك لتقود الجيوش الفرنسية إلى النصرة فى معاركها ضد الإنجليز فى القرن الخامس عشر كما حدثنا عنها برنارد شو . وإذا كان الإنجليز قد أحرقوا جان دارك بعد أن قبضوا عليها ، فإن أهل جزيرة كنكانجا قد صلبوا سيليا التى قبلت التضحية بنفس راضية . فقد تمكنت سيليا من السمو إلى مرحلة الإرادة الحرة بعد أن واجهت ذاتيتها وبعد أن أخضعتها وأذلتها فى سبيل ما تصبو إليه نفسها . إذ بعد أن تخلصت نهائياً من علاقتها بإدوارد ، ركزت كل همها فى خدمة الإنسانية حتى إذا ما أصبحت ذاتيتها طوع بنانها رحلت إلى جزيرة كنكانجا لتقدم لنا عملياً ما رسمته لنفسها نظرياً فى غير تردد وبدون مبالاة .

أما عن بيتر فهو ما زال فى أول الطريق يترنح بين كاليفورنيا ولندن . وبعد أن فقد عطف سيليا وحبها،لم يجد بداً من التمسك بصناعة السينما ، فى إشباع ميوله الفنية فى هذا الميدان تعويضاً له عما فقد، وإعلاء لرغباته داخل محراب الفن . ومع أنه فى بداية الطريق ويرى معالمه واضحة أمامه إلا أنه غير مستعد للتضحية بذاتيته وإنكارها حتى يترسم خطوات سيليا ، فالشوط ما زال طويلا أمامه ، وتحقيق الأهداف العليا تتطلب منا ألماً وجهداً .

أما إدوارد ولافينيا فهما بعيدان عن معالم هذا الطريق ذلك أنهما قد خضعا لذاتيتهما بعد أن استمعا لمشورة السير هنرى الطبيب النفسانى ، كما أن علاقتهما لاتسمح بالتقدم أو السمو فروح التحفظ تظلل هذه العلاقة التى تقوم أيضاً على تحفز كل منهما بالآخر . هذا إلى أن الصراع واضح فى شخصية كل منهما وبخاصة فى محاولتهما الجرى وراء الحب خارج عش الزوجية ثم ارتدادهما فى يأس بعد أن فشل إدوارد فى حبه لسيليا ولافينيا فى حبها لبيتر كويلپ. إن عنصر الأنانية متأصل فى نفسيتهما ولا يمكننا أن ننتظر ظهور أية بادرة للنمو والازدهار لعلاقة زوجية قائمة على حب الذات .

إن هذه العلاقة وغيرها من بقية العلاقات الأخرى فى المسرحية تبين لنا بوضوح أن مثل هذه الصلات غير مكتملة ، إذ أنها ترتكز على ضعف فى شخصيات القائمين بها ، فنموهم النفسى لم يكتمل بعد ، وجشعهم فى تفضيلهم لذاتياتهم قبل أى شىء آخر ، هو السبب الحقيقى الدفين لالتواء هذه العلاقات وانحرافها عن مجراها الطبيعى ، ذلك أنها — كما قال الطبيب النفسانى السير هنرى — لا تقوم على روح التسامح والبذل والتضحية فى سبيل الآخرين . فالخيوط التى تربط بعضهم بالبعض الآخر خيوط رثة بالية آيلة للتمزق ، فقد تقطعت أوصالها فى مناسبات شتى . هذا بالإضافة إلى شعورهم بالإفلاس العاطفى مما جعلهم أشبه بدمى لا حياة فيها ، ففى اللحظة التى انسحبت فيها سيليا من حياة إدوارد تحول على حد تعبيرها إلى قطعة من المومياء ، لها مظهر الآدمية ، لكنها جثة هامدة خالية من الحركة والحياة .

الفصل الثامن عشر

الكاتب المؤتمن [1]

نلمح فى ثناياهذه المسرحية تضحية إليوت بالقيمة الشعرية ، فالكلمات بنبراتها ووقعها أقرب إلى النثر منها إلى الشعر ؛ كما أن الأبيات أصبحت أكثر طوعاً لبنانه بالنسبة للمسرحية السالفة وهى « حفل الكوكتيل » . هذا إلى أن إليوت قد أولى الحبكة المسرحية اهتماماً زائداً . ومن ناحية شخوص المسرحية نجد أنه قد أقلع عن فكرة العملاق الذى تلتف حوله بقية الشخصيات ونعنى بذلك السير هنرى الطبيب النفسانى وعلاقة الشخصيات الأخرى جميعها به فى مسرحية « حفل الكوكتيل » وكيف أنهم يتحركون حول نقطة الارتكاز هذه بل إنهم يتصرفون بناء على مشورته وطبقاً لنصائحه حتى بدوا وكأنهم أقزام بالنسبة له .

وقد ظهرت هذه المسرحية لأول مرة فى احتفال أدنبرا الذى استمر من اليوم الخامس والعشرين من أغسطس إلى الخامس من سبتمبر سنة ١٩٥٣ . وتبدأ أحداثها فى مكتب السير كلود مولهامار رجل الأعمال ومعه سكرتيره الخاص أجرسون . نفهم من الحوار بينهما أن أجرسون على وشك الإحالة إلى المعاش بعد ثلاثين عاماً قضاها فى الخدمة المتواصلة . وقبل أن يتقاعد أجرسون ويسلم مهام منصبه إلى خلفه الكاتب الصغير كولبى سمكنز ، طلب منه السير كلود أن يؤدى له خدمة أخيرة إذ أن زوجته الليدى إليزابيث ستعود فى المساء من سويسرا وعليه أن يستقبلها فى المطار ويخبرها فى الطريق إلى المنزل أن كولبى الشاب الصغير الذى يهوى الموسيقى سيخلفه فى وظيفته . إن شيئاً واحدا سيحتفظ به فى طى الكتمان وهو ألا يخبر الليدى إليزابيث بأن كولبى هو الابن غير الشرعى

---

(١) *The Confidential Clerk*

لزوجها السير كلود . ومما يزيد المسألة تعقيداً أنها تعلم من قبل أن زوجها له ابنة غير شرعية تدعى لوكاستا أنجيل ، كما أنها هى (أى الليدى إليزابيث) لم تنجب من السير كلود أطفالاً وإنما لها ابناً غير شرعى قد اختفى ولم تعرف له مكاناً . إن لوكاستا مخطوبة وستتزوج عما قريب من كاجان الشاب المرح الذى ينتظر الجميع له مستقبلاً باهراً فى الأوساط المالية بلندن .

وبخروج السير كلود لإنجاز بعض أعماله يدخل كاجان ومعه خطيبته لوكاستا التى تلتقى بكولبى للمرة الأولى فتخبره أنها كانت تعمل بإحدى المؤسسات لكنها فصلت لإهمالها ، ولما شعرت بالحاجة والعوز جاءت تطلب شيئاً من المال لتسد رمقها وليساعدها على مواجهة أعباء الحياة . ولما طلبت من أجرسون الذى شاهد هذه المناقشة بينها وبين كولبى أن يساعدها فى الأمر ، أخبرها بأنه قد أحيل إلى المعاش ، وأن كولبى لا يمكنه التصرف إلا بإذن السير كلود الذى يصر على أن يتصرف فى مثل هذه المشكلات بنفسه . ولهذا فإنه ينصحها بانتظاره . وبعد خروجها مع خطيبها يعلم كولبى من أجرسون أنها فتاة مستهترة وأنها عبء ثقيل على كاهل السير كلود ، لكن أجرسون يخفى عليه حقيقة الأمر بأنها ابنة السير كلود غير الشرعية .

وفجأة تدخل الليدى إليزابيث فى اللحظة التى فيها يهم أجرسون بالذهاب لاستقبالها فى المطار ، ويعلم أجرسون والسير كلود أنها غيرت خطتها وجاءت بالقطار إلى محطة فيكتوريا بلندن ، ذلك أن صديقتها ميلدرد ديڤيريل التى كانت معها فى أوربا وجاءت معها إلى لندن لا تهوى ركوب الطائرات ، فهى كثيراً ما تصاب بدوار فى رأسها عند ركوب الطائرة . ويتظاهر أجرسون بأنه ترك الخدمة لاعتلال صحته ، وهنا تحملق الليدى إليزابيث فى وجه كولبى الذى سيخلفه ، وتتفرس فيه المرة بعد الأخرى ، ثم تنتقل فى حديثها من موضوع إلى آخر دون أن يكون هناك أى ترابط بينها فهى مصابة بفقدان الذاكرة ، وقد سافرت إلى سويسرا للعلاج من هذا المرض النفسانى . فهى تارة تتحدث عن

تناسخ الأرواح وعن النبابيين ثم البصيرة والإلهام والأمور الخارقة للعادة .

وبخروجها ثم خروج أجرسون يخلو المكان لكولبي والسير كلود الذى يقول لكاتبه إنه فى صباه كان يهوى صناعة الخزف ، وإنه كان يتخذ من الفن ذريعة للتخلص من عالم الواقع المرير . فالفن فى نظره هو المنفذ الوحيد الذى نطل منه على عالم المثل ، لكن والده قد غير مجرى حياته فاتجه إلى الأعمال المالية . وبالنسبة لكولبي أيضاً فقد كان يهوى الموسيقى ، وكان بوده إشباع هذه الرغبة لكن الظروف لم تكن مواتية . وهنا نلمح التقاءهما فى رغبة كل منهما الجامحة لإشباع هذه الميول الفنية ، ففى إشباعها كما يقول السير كلود « تطلع إلى عالم الرؤيا حيث الحقيقة الكلية كامنة . » وهو بالإضافة إلى ذلك يحتفظ ببعض القطع الخزفية الفنية فى حجرة خاصة بمنزله حتى إذا ما خلا لنفسه وتأمل فى روعتها وجمالها ازداد إيماناً بوجود الخالق وبقدرته على إبداع هذا الكون العجيب . ويخرج من هذه النشوة الروحية بشعور فياض بالاتحاد مع عالم « الحقيقة » وبقبول عالم المرئيات على علاته بل واحتمال ما فيه من منغصات بصبر وأناة . إن فى التململ هروب من الواقع . أما القدرة على الإعلاء فهى التسامى فوق الواقع . والعالم الذى هربت إليه الليدى إليزابيث أو بالأحرى ذلك العالم الذى فرض نفسه عليها فرضاً . هو عالم الخيالات وهو لا يمت للواقع بأدنى صلة ، فلا غرو إن ذهبت إليزابيث ضحية لتلك الهواجس التى تختلقها .

أما فى الفصل الثانى فإننا ننتقل إلى مسكن كولبي ونعلم من الحوار بينه وبين لوكاستا أنها معجبة بشخصيته وأخلاقه وتلبيته لنداء الواقع حينما ترك هوايته الموسيقية المفضلة والتحق بوظيفته الجديدة ليعمل كاتباً للسير كلود . إنها تحس براحته النفسية وتصارحه بأنها تحسده عليها ، وتشعر أيضاً بأنه مسيطر تماماً على عالمه الداخلى الذى تطلق عليه باسم « البستان الخفى » الذى يهرع إليه كلما تعقدت الأمور واشتدت الأزمات . أما هى فلقد أصبحت حياتها كالريشة فى مهب الرياح تتقاذفها الأمواج يمنة ويسرة ، فهى تحس بوجودها وبكيانها بصعوبة

بالغة . وتتبين فى آخر الأمر أن السبب فى ذلك مرده إلى ما ينقصها من معرفة وإحساس بقيمة الفنون . فتطلب من كولبى فى إلحاح أن يدعوها إلى الحفلات الموسيقية بل ويلقنها شيئاً عن أصول الموسيقى وتطورها .

ترى هل هذا هوالفهم الصحيح لما تصبو إليه أنفسنا لمعرفة « الحقيقة » ؟ لقد طمأن كولبى لوكاستا على مسلكها فى هذا الاتجاه ، واستراح فؤادها حينما عرفت منه أنها أحسن حالاً من غيرها فى فهم تلك المشاكل . وأمام هذا الإقناع شعرت برغبة ملحة فى داخلها أن تفصح له عن أسرارها إذ أنها ركزت فيه كل ثقتها ، فتخبره بأنها ابنة السير كلود غير الشرعية ، وكيف أنها تكره والدتها بل وتمقتها لسوء خلقها ، فلقد كانت تشرب الخمر وتلعب الميسر بالنقود التى كان يرسلها لها السير كلود شهرياً . فاستدانت والدتها واضطرت لتغيير مسكنها عدة مرات ، وأخيراً توفيت فى نوبة من نوبات الإفراط فى شرب الخمر ، ولم تتجاوز لوكاستا إذ ذاك سوى الثامنة من عمرها ، فتعهدها أبوها بالتربية . ولما كبرت شعرت بنظرات الخجل تلاحقها فى كل مكان وحتى أبوها كان لا يتصور رؤيتها أمامه . لقد نبذها المجتمع ونفر منها ، وعاشت تلك السنوات الماضية فى حسرة وألم إلى أن تعرف بها كاجان فأزال عنها تلك الغمة الثقيلة التى وطأت على قلبها وكادت أن تكتم أنفاسها . ومع أنها شعرت بشىء من الراحة النفسية بعد خطوبتها إلا أن الإحساس بالماضى قد عاودها مرة أخر ، وكلما صممت على الفرار منه ازداد ملاحقته إياها وسيطرته عليها فى قوة وعنفوان . وأمام يأسها رأت أن تفصح لكولبى بكل شىء عن ماضيها .

وبدخول كاجان يعلم منه كولبى أنه كان طفلا لقيطاً لا يعرف أبويه ، ولهذا فإنه يبذل جهد طاقته فى سبيل أن يشعر المجتمع بوجوده وبكيانه . وهو الآن يشق طريقه بنجاح فى مجال الأعمال التجارية والمالية بلندن . وبعد خروج كاجان وخطيبته تدخل ليدى إليزابيث وترى صورة معلقة على الحائط ذات إطار فضى ، فيخبرها كولبى أنها صورة خالته التى قامت بتربيته ، ذلك أنه

لا يعرف أبويه ، فلقد كان هو الآخر طفلاً لقيطاً أيضاً وماتت والدته عقب ميلاده مباشرة . وكانت خالته وتدعى مسز جازارد تسكن فى بلدة تيدينجتون بالقرب من لندن ، وهى تعيش بمفردها بعد أن توفى زوجها ، فأخذت ترعاه إلى أن شب عن الطوق . وكان السير كلود يرسل لها شهرياً نفقات المعيشة والمصروفات المدرسية اللازمة لكولبى .

إن الليدى إليزابيث تظن أيضاً أن كولبى هو ابنها غير الشرعى من صديقها تونى الذى افترسه خرتيت فى تنجانيقا ، وكانت قد عهدت بطفلها فى ذلك الوقت لسيدة تدعى مسز جازارد فى تيدينجتون أيضاً . كما أن كولبى البالغ من العمر خمسة وعشرين عاماً يقرب من سن ابنها المفقود ، ولهذا فإنها ترجح أن يكون كولبى هو ولدها . وعلى ذلك يستدعى السير كلود مسز جازارد وأجرسون أيضاً لإثبات بنوة كولبى .

ويبدأ الفصل الثالث فى منزل السير كلود وتدخل لوكاستا لتعلن زواجها من كاجان ، وهنا يرجو أجرسون للعروسين حياة سعيدة ، ثم يعلم كولبى من لوكاستا أنها أخت له وهى تنظر إليه على أنه شخصية تختلف كل الاختلاف عن بقية الأفراد الذين لاقتهم فى حياتها . وبمجىء مسز جازارد يعلم الجميع حقيقة الأمر وأن الطفل الذى كانت تقوم بتربيته لم يكن كولبى ، ذلك أنها أرسلته منذ حداثته إلى جيرانها وهم عائلة كاجان حينما انقطع المبلغ الشهرى الذى كان يصلها لتربية الطفل ، وهى لا تعرف اسم والديه . أما سبب انقطاع هذا المبلغ فهو قتل تونى فى تنجانيقا . وهو بالطبع الابن غير الشرعى لليدى إليزابيث وهو أيضاً خطيب لوكاستا .

أما بالنسبة لكولبى فلقد أذاعت مسز جازارد سراً جديداً عنه وهو أنه الابن الشرعى لها من زوجها هيربرت جازارد ولا يمت بصلة للسير كلود . ولإيضاح الأمر أخبرت السير كلود بأنها كانت حاملاً فى الوقت الذى كان يتردد فيه على أختها التى توفيت بعد قليل والجنين فى أحشائها . وكان السير

كلود فى ذلك الوقت فى كندا فلما عاد أخبرته بأن المولود طفله هو ، ذلك أن زوجها هيربرت توفى ولم يترك لها شيئاً فاخترعت هذه القصة لكى ما ينفق كلود على المولود .

وبعد سماع كولبى هذه الأخبار التى جاءت بها مسز جارارد تنحى عن وظيفته فى مكتب السير كلود ككاتبه المؤتمن ، إذ أن هذه الوظيفة لا تتناسب مع مواهبه الموسيقية . وفى الحال أخبره أجرسون بوظيفة خالية لعازف الأرغن فى كنيسة جوشوا بارك ، فهو يسكن فى هذه المنطقة وينصحه بالتقدم لهذه الوظيفة بدلا من أن يعمل كاتباً . ويحس كلود بالأسى لرحيل كولبى عنه بعد أن عقد عليه آمالا عريضة .

وأخيراً شعر كولبى للمرة الاولى فى حياته بدماء الحرية تدب فى عروقه بعد أن تخلص من السير كلود ومكتبه وزوجته بانفعالاتها وهواجسها . وخرج من منزل كلود حرًّا طليقاً يسعى لكسب رزقه فى غير تكلف مستجيباً لما تمليه عليه ميوله ورغباته . وقد وعده أجرسون فى شجاعة وكرم أن يخلى له حجرة فى منزله ليقيم معه هو وزوجته إلى أن تستقر أموره .

* * *

هذه المسرحية أو بالأحرى هذه الملهاة تختلف اختلافاً بيناً عن المسرحيات السالفة التى كتبها إليوت . ذلك أن عنصر الشر غير متأصل فى « حبكة » هذه الملهاة ، كما أن مبدأ تكفير الإنسان عن ذنوبه الماضية لا يكوّن ركناً أساسيًّا فيها . وهى خالية أيضاً من الشعور بالإثم ومن الرغبة فى التسامى والإقلاع عن حب الذات — وهذه العناصر كلها تزخر بها المسرحيات السابقة . أما هذه الملهاة فإنها تتعرض لمشكلة السعادة الفردية وتحقيقها قد يكون تارة على حساب سعادة الآخرين كما هو الحال بالنسبة للسير كلود وكولبى ، أو قد يكون باختيار الطريق المهنى المناسب تارة أخرى كما ترك كولبى وظيفته الأولى ليصبح عازفاً . وهى تعرض لنا أيضاً فكرة التعارض بين الواقعية والمثالية وتبين لنا الصعوبات

الجمة التى تواجهنا فى محاولة التوفيق بينهما ، ويتضح لنا ذلك فى محاولة السير كلود وهو رجل الأعمال التوفيق بين مهامه المالية وميوله الفنية .

وهذه الملهاة تتعرض أيضاً لمشكلة اللقطاء من الوجهة الاجتماعية . وقد اشتق إليوت هذا الاتجاه من مسرحية أيون ليوربيديس . وأيون هو الابن غير الشرعى لإله الشمس والتطهير أبوللون من السيدة كريوسا التى تنتمى إلى عائلة نبيلة الأصل وهى زوجة إكسوثوس . وبعد مولد الطفل حمله هرميس رسول الآلهة وجاء به إلى أحد المعابد حيث تولته العرّافة المشرفة على المعبد ، وظنت والدته أن الوحوش الضارية قد افترسته . وقد رأى أبوللون أن يهب الطفل لكريوسا وإكسوثوس لأنهما لم ينجبا أطفالاً ، فأمر العرافة أن تعطى الطفل لوالدته التى عرفته فى الحال لأنه كان مقمطا فى اللفائف التى وضعته فيها . ولم يعلم إكسوثوس أن أيون هو الابن غير الشرعى لزوجته من أبوللون . ولما شب أيون عن الطوق تخبره والدته بأن أبوه هو الإله أبوللون . وهنا تنزل أثينا ربة الحكمة عند الإغريق من علياء سمائها لتؤكد صحة الأنباء التى جاءت بها كريوسا .

ووجه الشبه بين الأسطورة الإغريقية وملهاة إليوت واضح كل الوضوح ، فكل من كولبى وكاجان يمثل أيون ، والسير كلود هو أكسوثوس ، والليدى إليزابيث هى كريوسا ، ومسز جازارد هى العرّافة التى سلمت أيون إلى كريوسا بناء على رغبة الإله أبوللون مما يذكرنا فى ملهاة أليوت بكاجان الذى سلمته مسز جازارد لعائلة كاجان بعد أن قتل والده توفى فى تنجانيقا .

لكن مسز جازارد تختلف عن العرّافة فى أنها خدعت السير كلود وسلبت منه أموالاً طائلة لمدة ربع قرن تقريباً على زعم أنها تقوم بتربية ابنه غير الشرعى ، ولولا أنه استدعاها لمعرفة حقيقة الأمر بناء على طلب كولبى وليدى إليزابيث لما أزاحت الستار عن هذا الخداع . لقد تبين فى آخر الأمر أن كولبى هو ابنها الشرعى .

الفصل التاسع عشر

خلاصة الفن المسرحى عند إليوت

للدراما الكلاسيكية عند الإغريق طابعها الخاص الذى يصبغها بصبغة معينة إذ تتحكم فيها القدرية ، ومردها إلى صراع أبطالها ضد محتومات القدر كما فى مسرحية « أوديب ملكاً » لسوفوكليس . أما الدراما الشكسبيرية فقد خفت فيها حدة القدرية إذ أن أبطال مسرحيات شكسبير لهم من الجاه والسلطان ما يمكنهم من تشكيل مستقبلهم ولكن داخل نطاق معين وحدود خاصة . أما الدراما فى عصرنا الحاضر ففيها إنماء لفكرة الإرادة الحرة ، وتخلص من فكرة الحتمية التى لازمت المسرح قروناً عديدة . وهى تبرز لنا إلى حد بعيد صراع الأبطال ضد ذاتياتهم الخبيثة كما تزدهر حرياتهم الإرادية ، وفى هذا يلقى أليوت المسئوليات والتبعيات الخلقية على شخصيات مسرحياته ، فى دحض بيكيت لعوامل الشر والإغراء فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، على سبيل المثال ، انتصار لقوى الخير وإعلاء لفكرة الاستشهاد من أجل المبادئ والمثل السامية .

وفى « عودة ائتلاف العائلة » نجد محاولات هارى المتكررة لإفساح المجال أمام إرادته لتنمو فى حرية تامة وذلك فى تخلصه من زوجته أثناء عودتهما على الباخرة من أمريكا إلى إنجلترا ، وفى تنقله وترحاله بعيداً عن سيطرة والدته وحبها العميق لتقاليد ويشوود . ومما ساعد على هذا النمو ما قدمته أجاثا من غذاء روحى إذ وجدت أن التربة النفسية خصبة لتنمو الإرادة وتترعرع فى مأمن من الحواجز الاجتماعية التى تعوقها وتعطل تقدمها .

وفى مسرحية « حفل الكوكتيل » تصل سيليا إلى هذه المرحلة من الإرادة الحرة بعد أن تركت إنجلترا ورحلت إلى جزيرة كنكانجا لخدمة أهل هذه الجزيرة

من الناحية الصحية ، ذلك أنهم يعيشون على الفطرة . وتتبلور هذه الناحية فى إقدامها على الموت بنفس راضية . وفى ذلك تعبير حى ناطق عن تكشف العناصر الخيرة فى الشخصية الإنسانية فهذا بمثابة البعث الجديد لها .

وفى مسرحية « الكاتب المؤتمن » يتخذ هذا البعث صورة فنية فالسير كلود يهوى الأوانى الخزفية ويرى فى جمالها رفعة نفسية وتسامياً بعيداً عن المجرى المادى للحياة اليومية . كما يتمثل أيضاً فى ترك كولبى وظيفته ككاتب ثم اشتغاله بالموسيقى ، ففى اقترابه من هذا الفن الرفيع إحياء لإرادته وإشباع لميوله .

ولكن هذه المآرب السامية وتلك النوايا المعقودة لم تتحقق إلا على حساب ما نحس به من إنفصام فى عرى « التكنيك » المسرحى ، إذ أننا نلحظ تقطعاً فى أوصال الحبكة المسرحية ، فالمواقف العادية التى تربطنا بالمجتمع الحاضر تعيش فى منأى عن الأحداث الخارقة للعادة التى تتصل تارة بعالم الرمزية وتارة بدنيا الخلود . وفى هذا التمزق بين أوصال الوحدة الكلية الواحدة عيب فنى دفين مع أن إليوت قد كرس كل مجهوداته لمزج دراما الواقع بالمأساة الإغريقية وبالمسرحيات الأخلاقية ومسرحيات الأعاجيب التى ازدهرت فى العصور الوسيطة . ومما ساعد على هذا الانفصام عدم ارتكاز الرمزية الدينية أو الروحية على أسس اجتماعية ، مما زاد فى صعوبة الإلمام بها فى المواقف المسرحية المختلفة . كما أن إليوت لم يفسح لها المجال لتنمو نمواً طبيعياً داخل المضامين الوجدانية والاجتماعية التى تحيا فى كنفها وتعيش فى وسطها .

وترتب على ذلك انفصال الشكل عن المضمون ، ووجود عزلة واضحة بين النسق أو العبارة وما تحمله من معانى وإشارات رمزية . والنتيجة الحتمية لكل ما تقدم أن اقتربت المعانى من التجريد مما ساعد على غموضها وإبهامها . ولعل ذلك مرده إلى عدم قدرته فى معظم مسرحياته على الجمع بين الوجدان والمواقف الدرامية فى محيط واحد وفى تعادلية تنم عن اختلاط وامتزاج بين الطرفين كما نادى فى نظريته عن « المعادل الموضوعى » . إن الوجدان الذى يحس به هارى فى

مسرحية « عودة ائتلاف العائلة » يفوق بكثير تلك المواقف المتناثرة فى ثنايا المسرحية والتى لم يتمكن إليوت من الإفصاح عنها ، وهذا هو بالضبط ما وجهه إليوت من نقد لمسرحية « هاملت » ، فهذا السهم الذى مزق به مسرحية شكسبير قد ارتد إليه .

هذا إلى أن إليوت أراد أن يقحم بعض القيم على مسرحياته سواء كانت قيماً إنسانية أم سماوية . وهذه القيم فى حد ذاتها لا غبار عليها ولا غضاضة فيها ، لكنها لم تتفاعل مع المواقف والأحداث الدرامية ، فهى لم تكون جزءاً من كيانها ، ولم تتداخل مع عناصرها لتمتزج بها ثم تتحد معها ، فتزداد قيمتها ، ويتضح مضمونها ، فتبرز معانيها ، ويتألق مغزاها .

لقد أراد إليوت أن يستعيض عن اضمحلال النزعات الروحية فى عصرنا الحاضر بالسعى وراء هذه القيم ، وبتشييد مضامينها على صرح ترتكز على أعمدة الرمزية ؛ لكن البناء فى آخر الأمر قد تصدع إذ يعوزه تماسك الإنتاج الفنى الأصيل . ولعل ذلك مرده فى نهاية الشوط إلى وجود مستويات عدة داخل ثنايا المسرحية الواحدة . فها هى « الحقيقة » الخالدة التى تحس بها أجاثا فى قرارة نفسها فى مسرحية « عودة ائتلاف العائلة » . وهنالك الأقرباء وأهل ويشوود الذين يؤمنون بمنطق الواقع ولا يقبلون سواه . ويدخل فى زمرتهم بطبيعة الحال إيمى الأم العجوز التى لا تحيد عن حبها للتملك والسيطرة قيد أنملة . ونظراً لتزاحم هذه المستويات كان من الصعب على الكاتب أن يصبها فى قالب واحد وينسجها على منوال محكم الأوصال .

والسبب فى ذلك هو أن فكرة ابتذال الحياة العادية قد سيطرت على عقلية إليوت وتملكت لبه وفؤاده . ولعلنا نحس إحساساً قوياً برغبته من ناحية أخرى فى أن يعلى من شأن الحياة الروحية ، لكنه لم يوفق فى إرساء معالمها الدرامية ، فالمواقف والأحداث المسرحية التى تتصل بهذا اللون من الحياة يجب تجسيمها وصياغتها فى قالب ملموس يكسبها نضرة وحيوية تساعد على إبرازها مسرحياً ،

وهذا مما قصر عنه إليوت . فلقد اكتفى برفع راية « الحقيقة » ، لكنها بدت باهتة لا تحمل لنا ما تستحقه من مغزى درامى يستند إلى عالم الواقع . فهذه « الحقيقة » تحيا فى عقولنا ومخيلاتنا لكنها لا ترتكز على الأحداث المسرحية التى تغذيها وتبعث فى جوانبها مقومات الفن المسرحى .

* * *

أما من ناحية الأصالة اللغوية فلقد بذل إليوت عدة محاولات فى هذا المضمار للتوفيق بين موسيقى الشعر ولغة الحياة العادية . ويرجع ذلك إلى محاولاته الأولى فى كتاباته للمسرح كما فى « سوينى أجونيستيس (١٩٢٦ — ٢٧)[1] » التى كتبها على غرار الملهاة الإغريقية عند أرستوفانيس . وهى مشجاة (ميلودراما) يتهكم فيها إليوت على مقومات الحياة الحاضرة وما يحس به أهلها من فراغ وملل وبؤس . وكذلك أيضاً فى مسرحية « الصخرة »[2] التى كتبها سنة ١٩٣٤ لجمع الأموال لبناء بعض الكنائس فى لندن . ومع أنه وفق فى محاولاته اللغوية فى مسرحياته الأخيرة إلا أن النصر الكامل لم يكن حليفه . فلقد أدرك فى نهاية تجاربه المسرحية أن هذا التوفيق اللغوى أمر صعب المنال ، وأن الخيوط الشعرية التى نسجها على منواله المسرحى فى حاجة ملحة إلى تعديل وتغيير . ولا يتم هذا إلا إذا كان على أهبة الاستعداد للتخلى أكثر من ذلك عن بعض مستلزمات الشعر من نبرات وإيقاع ونسق وعبارة . ولعلنا نحس فى هذا المضمار بالفارق الكبير بل والبون الشاسع بين « الرباعيات الأربع » والمسرحيات ، فالرباعيات غنية بثرائها اللغوى والفلسفى ، أما المسرحيات فالشعر فيها قد تشكل طوعاً للمقتضيات المسرحية من حوار واختلاف فى الشخصيات إلى صراع وذروة وحبكة وخاتمة . ومع أن إليوت قد لاحظ هذه المستلزمات كلها إلا أننا نحس أن مشعل الشعر قد ظل وضاء إلى النهاية ، كما خفقت رايته على حساب المواقف

---

(١) *Sweeney Agonistes*

(٢) *The Rock*

المسرحية التى تعوزها الحركة والبساطة فى التعبير بدلاً من تحميل الألفاظ بمضمون رمزى يصعب على جماعة المتفرجين الإلمام به لأول وهلة . ويحق لنا هنا أن نردد ما قاله إليوت نفسه فى نقده عن الشعر المسرحى فى « فاوست » لجيته وهو أن هذا الشاعر الألمانى لم يضح بالفكرة الفلسفية فى سبيل دعم هذه الدراما ، بل اتخذ الدراما أداة لإبراز فلسفته ، وهذا ما لا يتفق مع الخلق الفنى الأصيل . وإليوت أيضاً تعوزه هذه التضحية فى مسرحياته .

نصوص مختارة

من

مؤلفات إليوت

(النقد)

« إنى لا أنكر أننا قد نجزم بأن الفن قد يخدم أغراضاً بعيدة عنه ، لكننا لا نتطلب من الفن دراية بهذه المرامى . وهو يؤدى وظيفته على أحسن وجه طبقاً لنظريات القيم المختلفة على أساس عدم مبالاته بهذه النظريات . ومن الناحية الأخرى يجب أن يكون للنقد هدفاً وهو بالاختصار ما يبدو لنا فى تفسيره للأعمال الفنية وتقويمه للذوق الفنى . وعلى ذلك فالمعالم الخاصة بمهمة الناقد واضحة أمامه كل الوضوح ، ومن السهولة النسبية أن نتبين ما إذا كان قد قام بهذه المهمة بطريقة مرضية ، أو على وجه العموم ، علينا أن نتبين أى أنواع النقد صالحة وأيها طالحة .

(« وظيفة النقد » — المقالات المختارة — ص ٢٤ — ٢٥)

..I do not deny that art may be affirmed to serve ends beyond itself; but art is not required to be aware of these ends, and indeed performs its function, whatever that may be, according to various theories of value, much better by indifference to them. Criticism, on the other hand, must always profess an end in view, which, roughly speaking, appears to be the elucidation of works of art and the correction of taste. The critic's task, therefore, appears to be quite clearly cut out for him; and it ought to be comparatively easy to decide whether he performs it satisfactorily, and in general, what kinds of criticism are useful and what are otiose."

T.S. Eliot, "The Function of Criticism," *Selected Essays*. London 1932 — Reprinted 1948, pp. 24-25.

« لقد قام النقد فى خلال الثلثمائة عام الماضية بتعديل فروضه وأهدافه ، وسيتابع هذا الاتجاه مستقبلا . فهناك أشكال عديدة قد احتضنها النقد ، وهناك جزء كبير من النقد عديم القيمة والفائدة ، إذ أن الكثيرين من الكتاب يعوزهم المعرفة عن الماضى والإحساس بمشاكل الحاضر . ولقد تأثر النقد قديماً بالدراسات الكلاسيكية وبنقاد إيطاليا . فظهرت عدة فروض عن طبيعة الأدب ووظيفته . وكان الشعر حينذاك فناً منمقاً أو فناً له مطالبه المسرفة أحياناً . لكنه كان فن له مبادئه التى ثبتت أقدامها أمام المدنيات والمجتمعات المختلفة . وكثيراً ما تأثر هذا الفن بظهور فئة اجتماعية جديدة ، فارتبط ارتباطاً غير وثيق (فى أبهى حالاته) بالكنيسة حيث وجدت الفئة التى تعى ما تقتنصه من النفائس اللاتينية واليونانية . وفى إنجلترا فى القرن السادس عشر لاقت القوة النقدية الناتجة عن التناقض بين اللاتينية واللغة المحلية المقاومة الصحيحة . ونعنى بذلك أن القوى الجديدة التى ظهرت فى عصر سبنسر وشكسبير قد حركت العقلية المحلية ولم تطغ عليها ».

(« أهمية الشعر والنقد » ص ٢٣ – ٢٤)

"During three hundred years criticism has come to modify its assumptions and its purpose, and it will surely continue to do so. There are several forms which criticism may take; there is always a large proportion of criticism which is retrograde or irrelevant; there are always many writers who are qualified neither by knowledge of the past nor by awareness of the sensibility and the problems of the present. Our earliest criticism, under the influence of classical studies and of Italian critics, made very large assumptions about the nature and function of literature. Poetry was a decorative art, an art for which sometimes extravagant claims were made, but an art in which the same principles seemed to hold good for every civilisation and for every society; it was an art deeply affected by the rise of a new social class. only loosely (at best) associated with the Church, a class self-conscious in its possession of the mysteries of Latin and Greek. In England the critical force due to the new contrast between Latin and vernacular met, in the sixteenth century, with just the right degree of resistance. That is to say, for the age which is represented for us by Spenser and Shakespeare, the new forces stimulated the native genius and did not overwhelm it."

Ibid., *The Use of Poetry and the Use of Criticism.* London 1933 -- Reprinted 1950, pp. 23-24

« إن الناقد الفنى الخالص ، أى الناقد الذى يكتب ليفسر لوناً من الجدة أو يعطى درساً لمحترفى الفن ، إنما نطلق عليه اسم ناقد بالمعنى الضيق . فقد يحلل المدركات الحسية والبواعث المؤدية لها ، لكن مرماه محدود كما أن مرانه العقلى لا يخلو من الأغراض والنوايا . ويسهل علينا أمام ضيق أهدافه أن نكتشف المحاسن والضعف لإنتاجه هذا ؛ ومثل هؤلاء الكتاب قلائل ، ولنقدهم أهميته فى حدود إمكانياتهم . ويكفينا فى هذا الصدد أن نذكر اسم كامپيون . أما درايدن فقد فاقه فى عدم مبالاته وخلوه من الأغراض (الذاتية) ، فبين لنا حريته العقلية . ومع ذلك فإن درايدن أو أى ناقد أدبى فى القرن السابع عشر — لم يكن حر الفكر إذ ما قورن برشفوكو على سبيل المثال . فهناك الاتجاه الدائم نحو التشريع أكثر من القيام بالأبحاث ومراجعة القوانين المقبولة أو قلبها رأساً على عقب ، لكننا فى آخر الأمر نعيد بناء المادة نفسها . إن العقلية الحرة هى التى تكرس كل مجهوداتها نحو البحث والاستقصاء » .

(« الغابة المقدسة : مقالات فى الشعر والنقد — ص ١١ — ١٢)

"The purely 'technical' critic — the critic, that is, who writes to expound some novelty or impart some lesson to practitioners of an art — can be called a critic only ina narrow sense. He may be analysing perceptions and the means for arousing perceptions, but his aim is limited and is not the disinterested exercise of intelligence. The narrowness of the aim makes easier the detection of the merit or feebleness of the work; even of these writers there are very few — so that their 'criticism' is of great importance within its limits. So much suffices for Campion. Dryden is far more disinterested; he displays much free intelligence; and even Dryden — or any literary critic of the seventeenth century — is not quite a free mind, compared for instance, with such a mind as Rochefoucauld's. There is always a tendency to legislate rather than to inquire, to revise accepted laws, even to overturn, but to reconstruct out of the same material. And the free intelligence is that which is wholly devoted to inquiry."

Ibid., *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism.* London 1920 — Reprinted 1957, pp. 11-12.

« لو وجدت كلمة يمكننا أن نركز عليها كى ما توحى لنا بأكبر قسط مما أعنيه بلفظة " كلاسيكى " ، إنما هى كلمة " النضج " . . . ولا وجود للكلاسيكية إلا حينما تنضج المدنية وحينما تنضج اللغة وكذلك الأدب ، وهى أيضاً ناتجة عن العقلية الناضجة . إن ما يكسبها صفة الكونية هى أهمية هذه المدنية وتلك اللغة وأيضاً العقلية الشاملة للشاعر بمفرده . . . ولعله من المتعذر أن نوضح معنى النضج أو على الأقل نجعله مقبولا لغير الناضجين . . . وقد ينتمى الكاتب كفرد صاحب عقلية فذة ناضجة إلى فترة أقل منه نضجاً ، وهنا يكون إنتاجه أقل نضج تباعاً لذلك . وما النضج الأدبى إلا انعكاس لنضج المجتمع الذى تمخض عنه ذلك الإنتاج : والمؤلف بمفرده — كما هو ظاهر فى حالتى شكسبير وفيرجيل — فى استطاعته أن يطور اللغة تطويراً ملحوظاً ؛ لكنه لن يتمكن من الوصول بهذه اللغة إلى مرتبة النضج ما لم يمهد أسلافه السبيل للمساته الأخيرة . وعلى ذلك فللأدب تاريخ رابض خلفه . ولسنا نعنى بالتاريخ ذلك السجل

..If there is one word on which we can fix, which will suggest the maximum of what I mean by the term a 'classic', it is the word 'maturity' ...... A classic can only occur when a civilization is mature; when a language and a literature are mature; and it must be the work of a mature mind. It is the importance of that civilization and of that language, as well as the comprehensiveness of the mind of the individual poet, which gives it universality ...... To make the meaning of maturity really apprehensible — indeed, even to make it acceptable — to the immature, is perhaps impossible ...... A writer who individually has a more mature mind may belong to a less mature period than another, so that in that respect his work will be less mature. The maturity of a literature is the reflection of that of the society in which it is produced: an individual author — notably Shakespeare and Virgil — can do much to develop his language : but he cannot bring that language to maturity unless the work of his predecessors has prepared it for his final touch. A mature literature, therefore, has a history behind it :

المدوّن فحسب ، ولا تكدس المخطوطات والكتابات من هذا الطراز أو ذاك فقط ، بل هو التقدم اللغوى وإن كان لا شعوريًّا إلا أنه منتظم يعمل على تحقيق إمكانياته وطاقاته داخل حدوده » .

(« ما هو الكلاسيكى ؟ » ص ٥٤ — ٥٥)

a history, that is not merely a chronicle, an accumulation of manuscripts and writings of this kind and that, but an ordered though unconscious progress of a language to realize its own potentialities within its own limitations."

Ibid., *What is a Classic* ? The Presidential Address to the Virgil Society in 1944, published in *On Poetry and Poets*. New York 1957, pp. 54-55.

« إننى أعنى بالثقافة أولاً ما يعنيه علماء الجنس البشرى : وهى طريقة الحياة لأناس يعيشون معاً فى مكان واحد . وتتضح لنا ثقافتهم فى فنونهم وفى نظامهم الاجتماعى ، وفى عاداتهم وتقاليدهم وديانتهم . إلا أن هذه العناصر مجتمعة لا تكون الثقافة ، مع أننا غالباً ما نتحدث عنها كذلك بقصد السهولة . هذه هى المكونات التى تكون فى بساطة تلك الأجزاء التى يمكننا بواسطتها " تشريح " الثقافة ، كما نشرح جسم الإنسان . وكما أن الإنسان لا يوجد بمجرد اجتماع الأجزاء المختلفة المكونة لجسمه البشرى ، فالحال كذلك بالنسبة للثقافة فهى ليست مجرد اجتماع الفنون والتقاليد والمعتقدات الدينية . فهذه المكونات تتفاعل بعضها مع البعض الآخر ، ولفهم إحداها على الوجه الكامل عليك أن تلم بها جميعاً . وهناك بطبيعة الحال ثقافات عليا وأخرى أقل منها ، وتتميز الفئة الأولى بوجه عام بطابعها الوظيفى . ويترتب على ذلك قولنا بأن هناك درجات ثقافية تفوق غيرها فى المجتمع الواحد . وأخيراً يمكنك القول أيضاً بأن هناك أفراداً على جانب خاص من الثقافة . وعلى العموم فثقافة الفنان أو الفيلسوف تتميز

"By 'culture', then, I mean first of all what the anthropologists mean : the way of life of a particular people living together in one place. That culture is made visible in their arts, in their social system, in their habits and customs, in their religion. But these things added together do not constitute the culture, though we often speak for convenience as if they did. These things are simply the parts into which a culture can be anatomised, as a human body can. But just as a man is something more than an assemblage of the various constituent parts of his body, so culture is more than the assemblage of its arts, customs, and religious beliefs. These things all act upon each other, and fully to understand one you have to understand all. Now there are of course higher cultures and lower cultures, and the higher cultures in general are distinguished by differentiation of function, so that you can speak of the less cultured and the more cultured strata of society, and finally, you can speak of individuals as being exceptionally cultured. The

بوضوح عن ثقافة العامل فى المنجم أو الحقل . وتختلف ثقافة الشاعر بعض الشىء عن ثقافة رجل السياسة . إلا أن هذه النواحى تعطينا الأجزاء المكونة لنفس الثقافة فى المجتمع السليم ، ويتقابل فى ذلك من الوجهة الثقافية الفنان والشاعر والفيلسوف ورجل السياسة والعامل . لكنهم لا يشتركون فى اتجاهاتهم الثقافية مع غيرهم من الناس الذين يشغلون مهناً مماثلة فى بلدان أخرى » .

(« ملاحظات فى تعريف الثقافة » — ص ١٢٠)

---

culture of an artist or a philosopher is distinct from that of a mine worker or field labourer; the culture of a poet will be somewhat different from that of a politician; but in a healthy society these are all parts of the same culture; and the artist, the poet, the philosopher, the politician and the labourer will have a culture in common, which they do not share with other people of the same occupations in other countries."

Ibid., *Notes towards the Definition of Culture*. London 1948 — Reprinted 1951, p. 120

« في عصر القلق ، العصر الذى فيه ذهل القوم بواسطة العلوم الجديدة ، ذلك العصر الذى لا نسلم فيه إلا بالقليل من الفروض والخلفية والمعتقدات المشتركة بين القراء جميعاً ، نجد أنه لا توجد رقعة فكرية محظور علينا التنقيب فيها . إلا أننا نتساءل فيما بين هذه المتغيرات ، ما هي الأشياء ، إن وجدت ، التي يمكن أن تكون مشتركة وعامة بالنسبة للنقد الأدبي ؟ لقد أكدت منذ ثلاثين عاماً ماضية أن الوظيفة الأساسية للنقد الأدبي هي تفسير الأعمال الفنية وتقويم الذوق الفني . وقد يبدو في هذه العبارة شيء من التعاظم إذا ما وقعت على مسمعنا في سنة ١٩٥٦ . ويمكنني أن أصوغ هذا القول بطريقة أكثر بساطة وقبولا لعصرنا الحاضر فأقول إن وظيفة النقد هي الارتقاء بتفهم الأدب والاستمتاع به . . . ولي أن أؤكد هذه النقطة وهي أنني لا أعتقد أن الاستمتاع والفهم عمليتان متميزتان — إحداهما وجدانية والأخرى عقلية . إنني لا أعني بالفهم مجرد التفسير ولو أن تفسير ما يمكن شرحه هو في أغلب الأحوال خطوة مبدئية أساسية للفهم . . . ففهم قصيدة ما بمثابة الاستمتاع بها على أن تكون الأسباب الداعية لذلك صحيحة » .

(« حدود النقد » — عن الشعر والشعراء — ص ١٢٧ — ١٢٨)

"..In an age of uncertainty, an age in which men are bewildered by new sciences, an age in which so little can be taken for granted as common beliefs, assumptions and background of all readers, no explorable area can be forbidden ground. But, among all this variety, we may ask, what is there, if anything, that should be common to all literary criticism ? Thirty years ago, I asserted that the essential function of literary criticism was 'the elucidation of works of art and the correction of taste.' That phrase may sound somewhat pompous to our ears in 1956. Perhaps I could put it more simply and more acceptably to the present age, by saying to 'promote the understanding and enjoyment of literature.' I must stress the point that I do not think of enjoyment and understanding as distinctive activities one emotional and the other intellectual. By understanding I do not mean explanation though explanation of what can be explained may often be a necessary preliminary to understanding . . To understand a poem comes to the same thing as to enjoy it for the right reasons."

Ibid., "The Frontiers of Criticism," *On Poetry and Poets*, New York 1957, pp. 127-28.

« تقتصر مهمة الشاعر فى عدم الإتيان بالانفعالات الجديدة . بل فى الاستعمال العادى لها . وهو فى صياغتها شعراً إنما يعبر عن الأحاسيس التى لا تقتصر على الانفعالات الواقعية على الإطلاق . وستؤدى الانفعالات التى لم يختبرها من قبل نفس الغرض المنشود كتالك المألوفة . وعلى ذلك فإننا نعتقد أن القول بأن الشعر هو الوجدان الذى نسترجعه فى هدوء . هو منطوق غير صحيح . إنه ليس بالوجدان ، كما أنه خال من الاسترجاع والهدوء دون أن نشوه المعنى فى ذلك . إنه تركيز وخروج بشىء جديد من وراء هذا التركيز حول مجموع هائل من الخبرات . وهى ليست خبرات على الإطلاق بالنسبة للإنسان العملى النشط . إذ أن هذا التركيز لا يتم شعورياً أو عمداً . وهذه الخبرات لا تسترجع ، وهى تتحد فى نهاية الأمر فى جو قد يتسم بالهدوء لكونه مراعاة سلبية للحدث . وبطبيعة الحال ليست هذه هى القصة فى تكاملها . فهناك جزء كبير يتم بطريقة شعورية ومتعمدة أثناء كتابة الشعر . وفى الحقيقة أن الشاعر الضعيف قد يقدم على كتاباته بطريقة لاشعورية فى المواضع التى يجدر به

"The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him. Consequently, we must believe that 'emotion recollected in tranquillity' is an inexact formula. For it is neither emotion, nor recollection, nor, without distortion of meaning, tranquillity. It is a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not 'recollected', and they finally unite in an atmosphere which is 'tranquil' only in that it is a passive attending upon the event. Of course this is not quite the whole story. There is a general deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet

أن يكون شعوريًّا ، أو شعوريًّا فى مواضع اللاشعور . وهذان العيبان يجعلان كتاباته شخصية . فالشعر ليس انطلاقاً للوجدان بل هروباً منه ، وهو ليس تعبيراً عن الشخصية بل هروباً منها . ويعرف ذلك بطبيعة الحال أولئك الذين لهم شخصيات وانفعالات ، فهم يدركون ما نعنيه بالرغبة فى الهروب من هذه الأشياء » .

(« التقاليد والموهبة الفردية » – المقالات المختارة – ص ٢١)

---

is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him 'personal'. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things."

Ibid., "Tradition and the Individual Talent," *Selected Essays.* London 1932 – Reprinted 1948, p. 21.

بالنسبة لعلم أو فن الكتابة الشعرية فقد تعلمت من قراءة « الجحيم » أن أعظم الأشعار هى ما كتبت فى كلمات مختصرة اختصاراً كبيراً ، مع الصرامة التامة فى استعمال الاستعارة والتشبيه وجمال اللفظ ورونقه . وإننى حينما أجزم بأنه يمكننا أن نتعلم من دانتى كيفية صياغة الشعر أكثر من أى شاعر إنجليزى ، فإنى لا أعنى بذلك أن طريقة دانتى هى الطريقة الوحيدة الصحيحة ، أو أن دانتى أعظم من شكسبير أو أعظم من أى شاعر إنجليزى آخر . ولعلى أوضح ما أعنيه بتعبير آخر فأقول إن ضرر دانتى لمن يحاول صياغة الشعر أقل من ضرر شكسبير فى هذا المضمار . إن غالبية الشعراء الإنجليز لا يمكن تقليدهم ، أما دانتى فهو على العكس من ذلك . وأنك إذا حاولت تقليد شكسبير فمن المؤكد به أنك ستخرج بلغة رنانة مفتعلة مهوشة ، إن لغة أى شاعر إنجليزى عظيم هى لغته الخاصة ، أما لغة دانتى فهى اللغة العادية فى تكاملها .

(« دانتى » – المقالات المختارة – ص ٢٥٢)

"For the science or art of writing verse, one has learned from the 'Inferno' that the greatest poetry can be written with the greatest economy of words, and with the greatest austerity in the use of metaphor, simile, verbal beauty, and elegance. When I affirm that more can be learned about how to write poetry from Dante than from any English poet, I do not at all mean that Dante's way is the only right way, or that Dante is thereby greater than Shakespeare or, indeed, any other English poet. I put my meaning into other words by saying that Dante can do less harm to anyone trying to learn to write verse, than can Shakespeare. Most English poets are inimitable in a way in which Dante was not. If you try to imitate Shakespeare you will certainly produce a series of stilted, forced, and violent distortions of language. The language of each great English poet is his own language: the language of Dante is the perfection of a common language."

Ibid., "Dante", *Selected Essays*, p. 252.

إنه ليس من الضرورى على الدوام أن يهتم الشعراء بالفلسفة أو بأى موضوع آخر . ويمكننا أن نقول إنه يبدو لنا أن الشعراء فى مدنيتنا الراهنة كما هى فى وقتنا الحاضر معقدون . كما أن هذه المدنية تتضمن اختلافاً وتعقيداً بيناً ، وهذا الاختلاف وذلك التعقيد إذا ما تفاعلا مع الإحساس المرهف فمن المؤكد به أنهما سيؤديان إلى نتائج بينة ومعقدة . ومن الواجب على الشاعر أن يكون أكثر شمولا وتنويهاً وبعداً عن الطريق المباشر لكى ما يفرض معانيه على لغته أو يخلعها عليها إن احتاج الأمر .

(« الشعراء الميتافيزيقيون » – المقالات المختارة – ص ٢٨٩)

"It is not a permanent necessity that poets should be interested in philosophy, or in any other subject. We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning."

Ibid., "The Metaphysical Poets," *Selected Essays*, p. 289.

« إن ما تعنيه قصيدة ما بالنسبة لمؤلفها هو ما تعنيه أيضاً بالنسبة للآخرين ، والحقيقة أنه بمضى الوقت لا يعدو الشاعر أن يكون قارئاً بالنسبة لمؤلفاته ، بعد أن نسى مغزاها الأصيل وما اعترى هذا المغزى من تغير إذا لم يكن قد نسيه . وعلى ذلك حينما أكد لنا رتشاردز أن قصيدة " الأرض الخراب " قد أحدثت انفصاماً تامًّا بين الشعر والمعتقدات برمتها ، فإننى لست أهلا لرفض هذا القول بأكثر من أى قارئ آخر . ولعلى أسلم بأحد أمرين وهو أن رتشاردز قد يكون مخطئاً أو أننى لم أفهم ما يعنيه . وقد يعنى هذا القول أن هذه القصيدة هى أول إنتاج يؤدى ما قد أداه الشعر فى الماضى على أكمل وجه : ويصعب على أن أعتقد أنه يقصد أن يسبغ علىّ هذا المديح الذى لا أستحقه . وقد يعنى أيضاً أن الموقف الحالى يختلف اختلافاً جذريًّا عن أى موقف آخر قد أدى إلى إنتاج الشعر فى الماضى : بمعنى أننا الآن لا نجد شيئاً نعتقد فيه ، فالاعتقاد نفسه قد انتحب . ولهذا فقصيدتى هى أول قصيدة تجاوبت تجاوباً صائباً مع الموقف الحديث

"What a poem means is as much what it means to others as what it means to the author; and indeed, in the course of time a poet may become merely a reader in respect to his own works, forgetting his original meaning — or without forgetting, merely changing. So that, when Mr. Richards asserts that 'The Wsare Land' effects 'a complete severance between poetry and all beliefs' I am no better qualified to say No ! than is any other reader. I will admit that I think that either Mr. Richards is wrong, or I do not understand his meaning. The statement might mean that it was the first poetry to do what all poetry in the past would have been the better for doing : I can hardly think that he intended to pay me such an unmerited compliment. It might also mean that the present situation is radically different from any in which poetry has been produch in the past : namely, that now there is nothing in which to believe, that Belief itself is dead; and that therefore my poem is the first to respond properly to the modern situation

ولم تدع مجالا للافتعال . ويتضح لنا فى هذا الصدد أن رتشاردز قد لاحظ أن الشعر فى استطاعته أن يخلصنا » .

(« أهمية الشعر والنقد » — ص ١٣٠)

---

and not to call upon Make-Believe. And it is in this connexion, apparently, that Mr. Richards observes that 'poetry is capably of saving us'."

Ibid., *The Use of Poetry and the Use of Criticism.* London 1933 — Reprinted 1950. p. 130.



مختارات من الشعر

أغنية الحب لألفريد بروفروك

« دعنا نمضى عبر الطرقات الخاوية تقريباً .
وقد عاد الناس بتمتمتهم
عن الليالى التى أمضوها فى أرق فى الفنادق الرخيصة
وأصداف المحار فى المطاعم التى كستها نشارة الخشب .
والطرقات التى تمتد بنا كالمناقشة المملة
ذات النية الغادرة
فتقودك إلى السؤال الملح . . .
أوه ، لا تسأل ، ما هو ؟
دعنا نمضى وننتهى من زيارتنا .
داخل الحجرة تجد النسوة فى غدوهن ورواحهن
يتحدثن عن مايكل أنجلو » .

The Love Song of J. Alfred Prufrock

" Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restraurants with oyster-shells :
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question...
Oh, do not ask, 'What is it ?'
Let us go and make our visit.

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo."

Ibid., *Collected Poems* : 1909-1935. London 1958, p. 11.

« كلا ! لست بالأمير هاملت ، ولم أخلق لأكون أميراً ، .
إننى بالأحرى نديمه الذى له الفضل فى
تحريك موكبه ، وابتداء موقف أو موقفين ،
وإسداء النصح للأمير ، إذ يسعده ولا شك أن أكون أداة سهلة ،
أكرّم غيرى ويسرنى أن أكون ذا نفع ،
داهية فى السياسة ، حريص ودقيق إلى أبعد حد ،
يستهوينى الأسلوب البراق ، لكننى قد أكون مملا بعض الشىء ،
أحياناً قد أبعث على السخرية —
وأحياناً أخرى تكاد تحسبنى مضحك الأمير » .

"No ! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be:
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool.
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous —
Almost, at times, the Fool."

Ibid., p. 15.

صورة سيدة

« والآن وقد تفتحت زهرة الليلك
فهى تملك أصيصاً منها فى حجرتها
وتثنى واحدة منها بين أصابعها حينما تهم بالحديث .
" آه يا عزيزى ، أنت لا تدرى ولا تعرف
معنى الحياة ، أنت الذى تمسك بها فى قبضة يدك" .
(ثم تثنى أعواد الزهور فى بطء وتثاقل)
أنت الذى تدعها تفلت منك ، تدعها تتسرب منك ،
والشباب قاسى ، لا يؤنب
بل تتفتح أساريره بالنسبة لمواقف لا يراها .
وأنا أبتسم أيضاً بطبيعة الحال .
وأواصل تناول الشاى » .

Portrait of a Lady

"'Now that lilacs are in bloom
She has a bowl of lilacs in her room
And twists one in her fingers while she talks.
'Ah, my friend you do not know, you do not know
What life is, you who hold it in your hands';
(Slowly twisting the lilac stalks)
'You let it flow from you, you let it flow,
And youth is cruel, and has no remorse
And smiles at situations which it cannot see.'
I smile, of course,
And go on drinking tea."

Ibid., p. 17.

خواطر فى ليلة عاصفة

« الساعة الثانية عشر
على امتداد الطريق
المتماسك بالوحدة القمرية
تسترق السمع للرقية القمرية
التى تذيب بواطن الذاكرة
وكل ما علق بها من روابط خالصة
بتقسيماتها ودقائقها ،
إن كل مصباح أمر به فى الشارع
يدب فى نفسى كقرع مشؤوم
وخلال هاوية منتصف الليل الحالك
ترنح الذاكرة
كمجنون يهز نبات الجيرانيوم الذابل » .

Rhapsody on a Windy Night

"Twelve o'clock.
Along the reaches of the street
Held in a lunar synthesis,
Whispering lunar incantations
Dissolve the floors of memory
And all its clear relations,
Its divisions and precisions,
Every street lamp that I pass
Beats like a fatalistic drum,
And through the spaces of the dark
Midnight shakes the memory
As a madman shakes a dead geranium."

Ibid., p. 24.

الفتاة الباكية الصغيرة

« عليها أن تقف بأعلى درج فى السلم
وتستند إلى أصيص بالحديقة —
وتنسج ثم تنسج أشعة الشمس فى شعرها —
وتعانق الورود فى دهشة مريرة —
ثم تلقيها إلى الأرض
وتدير ظهرها وفى عينيها إحجام وهروب
لكن عليها أن تنسج ثم تنسج أشعة الشمس فى شعرها » .

La Figlia Che Piange

"Stand on the highest pavement of the stair —
Lean on a garden urn —
Weave, weave the sunlight in your hair —
Clasp your flowers to you with a painted surprise —
Fling them to the ground and turn
With a fugitive resentment in your eyes :
But weave, weave the sunlight in your hair."

Ibid., p. 34.

جيرنتيون

« فكر جيداً

فيما عساه أن يعطيك التاريخ حينما يشرد الذهن
وإذا ما أعطى فإنه يمنح بسخاء مجلب للحيرة
فى العطاء ذبول للرغبة الجامحة . وقد يجيء العطاء متأخراً
فيما لا نؤمن به ، وقد ينحصر فى الأمور التى نوقن بها .
ولكن هذه الأخيرة تحيا فى مخيلاتنا فقط . فنحسبها انفعالا جديداً . وهو
كثير ما يمنح الضعفاء فى سرعة فائقة ، ومن اليسر أن نتخلص مما نفكر فيه
فيتولد الخوف من وراء هذا الإحجام » .

Gerontion

'Think now

She gives when our attention is distracted
And what she gives, gives with supple confusions
That the giving famishes the craving. Gives too late
What's not believed in, or if still believed,
In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
Into weak hands, what's thought can be dispensed with
Till the refusal propagates a fear."

Ibid., p. 38.

الأرض الخراب
(لعبة الشطرنج)

« لقد انبعثت من الأوانى المفتوحة المصنوعة من العاج والزجاج الملون
روائح عطرية غريبة ،
ومن أنواع الدهان والمساحيق والسوائل العديدة التى اختلطت بعضها ببعض
فأغرقت حاسة الشم بشذى عبيرها ، وقد حركه النسيم العليل
الذى يهب من النافذة ،
وتعالت كلها مع لهيب الشموع
بعد أن تزاحم دخانها على المشروبات الروحية
فتلألأت النماذج المحفورة على السقف
أما الأعشاب البحرية الضخمة المطعمة بالنحاس
فقد توهجت بلونيها الأخضر والبرتقالى ، ووضعت داخل إطار من الأحجار الملونة
وفوق ضوئها الناعس تجد منظر الدرفيل المحفور وهو يسبح » .

The Waste Land

"In vials of ivory and coloured class
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered, or liquid — troubled or confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended
In fattening the prolonged candle-flames,
Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling.
Huge sea-wood fed with copper
Burned green and orange, framed by the coloured stone,
In which sad light a carved dolphin swam."

Ibid., "A Game of Chess," p. 64.

الأرض الخراب

(العظة النارية)

« ترفق بنا أيها النهر إلى أن أنتهى من أغنيتى
ترفق بنا أيها النهر لأننى لن أنادى بأعلى صوتى ولن أطيل عليك الحديث.
فى لفحة من البرد سمعت خلفى
قعقعة العظام المتناثرة وهى تتردد بين آذاننا
ها هو الفأر يتحرك بخفة بين المزارع
يجر بطنه الضامرة على الشاطئ
حينما ألقيت شصى فى الجدول الراكد
خلف مستودع الغاز فى إحدى أمسيات الشتاء
وأطلقت العنان لفكرى فتذكرت أخى الملك الذى تحطمت سفينته
ووالدى الملك الذى توفى من قبله » .

The Waste Land

"Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames run softly, for I speak not loud or long.
But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.
A rat crept softly through the vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse
Musing upon the king my brother's wreck
And on the king my father's death before him."

Ibid., "The Fire Sermon," p. 68.

رماد الأربعاء

ترى هل تصلى الأخت المحجبة بين أشجار السرو النحيلة
مل أجل الذين يسيئون إليها
أولئك الذين أصابهم الذعر ولم يقدروا على الاستسلام
يتظاهرون بالإيمان أمام العالم لكنهم يكفرون بين الصخور
فى هذه البرية الأخيرة بين الصخور الزرقاء
ها هى البرية وسط الحديقة والحديقة وسط البرية الجافة
إنهم يبصقون من أفواههم البذور الذابلة للتفاح
آه يا قومى » .

Ash Wednesday

"Will the veiled sister between the slender
Yew trees pray for those who offend her
And are terrified and cannot surrender
And affirm before the world and deny between the rocks
In the last desert between the last blue rocks
The desert in the garden the garden in the desert
Of drouth, spitting from the mouth the withered apple-seed

O my people."

Ibid., p. 101.

الرباعيات الأربع

(نورتون المحترقة)

« دعنا نهبط : نهبط
إلى الوحدة المطلقة ،
إلى العالم : وهو ليس بعالم على وجه التعبير
إنه الظلمة الداخلية .
الحرمان والتجرد من كل ملكية :
التحطيم لعالم الحس ،
والجلاء عن عالم الخيال
والركود لعالم الروح ،
هذا هو أحد الطرق ، والطريق الآخر
هو نفسه الطريق الأول الذى لا يدفعنا إلى الحركة
بل إلى الابتعاد عنها ، كل ذلك والعالم
مندفع فى تيار رغباته ومسالكه المعدنية
وماضيه ومستقبله » .

Four Quartets

"Descend lower, descend only
Into the world of perpetual solitude,
World not world, but that which is not world,
Internal darkness, deprivation
And destitution of all property,
Desiccation of the world of sense,
Evacuation of the world of fancy,
Inoperancy of the world of spirit;
This is the one way, and the other
Is the same, not in movement
But abstention from movement; while the world moves
In appetency, on its metalled ways
Of time past and time future."

Ibid., "Burnt Norton," p. 11.

الرباعيات الأربع

(كوكر الشرقية)

« إن منتهاى فى بدايتى . لقد انتشرت الضياء
عبر الحقول المترامية ، وتركت الطريق الضيق
الذى تغطيه أغصان الأشجار ، وأظلم المكان بعد الظهيرة ،
حيث تستند إلى شاطئ النهر بينما تمر العربة أمامك ،
ويقودك هذا الطريق حتما إلى القرية
بحرارتها الكهربية التى تبعث على الغفلة .
لقد ابتلعت الغمامة الدافئة الضياء المقبضة
فلم تنعكس على الأحجار الرمادية
وزهور الداليا تغط فى سكونها المطبق ،
تنتظر قدوم البومة المبكرة » .

Four Quartets

''In my beginning is my end. Now the light falls'
Across the open field, leaving the deep lane
Shuttered with branches, dark in the afternoon,
Where you lean against a bank while a van passes
And the deep lane insists on the direction
Into the village, in the electric heat
Hypnotised. In a warm haze the sultry light
Is absorbed, not refracted, by grey stone.
The dahlias sleep in the empty silence.
Wait for the early owl.''

Ibid., "East Coker," p. 15.

« إن أردت أن تصل هنالك (إلى الحقيقة)
وإلى كيانك الحقيقى ، من المكان الذى لست فيه ،
عليك أن تتبع الطريق الخالى من الغشية .
وإن أردت أن تعرف ما لا تعرفه
فعليك أن تسلك طريق عدم المعرفة .
وإن أردت أن تملك ما ليس فى حوزتك
عليك أن تتخذ الطريق البعيد عن حب التملك .
وإن أردت أن تصل إلى المكان النائى
عليك أن تسلك الطريق الذى لست أنت فيه الآن .
إن ما لا تعرفه هو الشىء الوحيد الذى تلم به
وما تمتلكه هو ما تخسره فعلا
وحيث توجد هو ما لا وجود لك فيه » ،

(« كوكر الشرقية »)

Four Quartets

"In order to arrive there,
To arrive where you are, to get from where you are not,
You must go by a way wherein there is no ecstasy.
In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.
In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.
In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not.
And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not."

Ibid., p. 20.

الرباعيات الأربع

(جيدينج الصغيرة)

« نحن نموت مع الأموات :
انظر إليهم ، فقد رحلوا عنا ، ونحن راحلون معهم .
ونولد أيضاً مع الموتى
انظر إليهم ، فقد أقفلوا راجعين . ونحن عائدون معهم .
إن لحظة الجنة تعادل فى امتدادها
لحظة القرب من شجرة السرو . والأمة التى ليس لها تاريخ
لم تفلت من براثن الزمن ، إذ أن التاريخ هو نموذج
اللحظات الخالدة » .

For Quartets

"We die with the dying :
See, they depart and we go with them.
We are born with the dead :
See, they return, and bring us with them.
The moment of the rose and the moment of the yew-tree
Are of equal duration. A people without history
Is not redeemed from time, for history is a pattern
Of timeless moments."

Ibid., "Little Gidding," p. 43.

مختارات عن الكتابة المسرحية

و

مقتطفات من المسرحيات

« إنى أقول أن الدراما النثرية ما هى إلا منتج بسيط للدراما الشعرية . كما أننى أرى أن النفس البشرية فى عنفوان انفعالاتها إنما تحاول أن تعبر عن نفسها شعراً . والمسألة ليست بين يداى بل إنه على علماء الأعصاب أن يكشفوا لنا السبب فى ذلك ويبينوا لنا الصلة بين المشاعر والإيقاع . وعلى أية حال فإن النثر المسرحى يتجه غالباً نحو تأكيد كل ما هو سطحى زائل . أما إذا أردنا أن نتجه إلى ما هو كونى دائم فعلينا أن نعبر عنه شعراً .

(« حوار عن الشعر المسرحى » – المقالات المختارة – ص ٤٦)

"I say that prose drama is merely a slight by-product of verse ama. The human soul, in intense emotion, strives to express itself n verse. It is not for me, but for the neurologists, to discover why this is so, and why and how feeling and rhythm are related. The tendency, at any rate, of prose drama is to emphasise the ephemeral and superficial; if we want to get at the permanent and universal we tend to express ourselves in verse."

Ibid., "A Dialogue on Dramatic Poetry," *Selected Essays*. London 1932 — Reprinted 1948, p. 46.

« سواء آثرنا استعمال النثر أو الشعر على المسرح . فهما وسيلتان تؤديان إلى غاية واحدة . ومن وجهة ما نجد أن الفرق بينهما ليس كبيراً كما قد نظن . فاللغة النثرية التي تتشدق بها شخوص تلك المسرحيات النثرية التي كتبت لها الحياة والتي قرأتها وأنتجتها مسرحياً الأجيال المتأخرة ، هي لغة تبعد في مجملها عن الذخيرة اللفظية وعن نسق الحديث العادي وإيقاعه . . . كما يبعد الشعر تماماً .

وقد يستمع أحد ذو حس مرهف من بين جماعة المتفرجين إلى النثر الفني الرائع في مسرحية ما ، ويقيمه على أنه أعظم من النقاش العادي ، إلا أنه لا ينظر إليه على أنه يختلف اختلافاً تاماً عن اللغة التي يتحدث بها ، فهذا مما يقيم بينه وبين الشخصيات التي يتصورها على المسرح حاجزاً منيعاً . ومن ناحية أخرى يتصدى الكثيرون منا للمسرحية التي يعلمون أنها مسرحية شعرية وهم يشعرون باختلاف بين . ومن المؤسف له أنهم يعودون القهقرى أمام الشعر ، كما أن إقدامهم عليه قد يبعث على الأسى ، فهذا معناه أنهم على أهبة الاستعداد للتمتع بالمسرحية وبلغتها كشيئين منفصلين . لهذا يجب أن يتم الأثر العام للأسلوب

"Whether we use prose or verse on the stage, they are both but means to an end. The difference, from one point of view, is not so great as we might think. In those prose plays which survive, which we read and produced on the stage by later generations, the prose in which the characters speak is as remote, for the best part, from the vocabulary, syntax and rhythm of (the) ordinary speech ...... as verse is.

But while the sensitive member of the audience will appreciate, when he hears fine prose spoken in a play, that this is something better than ordinary conversation, he does not regard it as a wholly different language from that which he himself speaks, for that would interpose a barrier between himself and the imaginary characters on the stage. Too many people, on the other hand, approach a play which they know to be in verse, with the consciousness of the difference. It is unfortunate when they are repelled by verse, but can also be deplorable

والإيقاع فى الأحاديث المسرحية ، سواء كانت نثرية أم شعرية ، بطريقة لاشعورية . . .

وإنى أعتقد أنه يجب الاقتصاد فى استعمال النثر فى المسرحية الشعرية ما أمكن ذلك ، إذ أن الدراما الشعرية تعانى عوائق جمة . وعلينا أن نهدف إلى إيجاد لون من الشعر يمكننا بواسطته أن نقول كل ما نريد قوله . وإن وجدنا موقفاً لا يمكن إخضاعه لسلطان الشعر ، فهذا مرده إلى جمود فى الشكل الشعرى وإن كانت هناك مواقف لا يمكننا أن نصيغها شعراً ، فعلينا أن نطور هذا الشعر ، أو نتجنب إدخال مثل هذه المواقف . ومن الواجب علينا أن نعود جماعة المتفرجين على الاستماع إلى الشعر إلى درجة فيها يكفوا عن الإحساس الشعورى بوجوده .كما أن إدخال الحوار النثرى فيه تشتت لانتباههم من المسرحية إلى وسيلة التعبير عنها . وإذا كان للشعر ذلك المجال الرحب وفى مقدوره أن يفصح عم ما نريد الإفصاح عنه : لما أطلقنا عليه شعراً فى كل هذه الأحوال . إنه لشعر

---

when they are attracted by it — if that means that they are prepared to enjoy the play and the language of the play as two separate things. The chief effect of style and rhythm in dramatic speech, whether in prose or verse, should be unconscious ......

To-day, however, because of the handicap under which verse drama suffers, I believe that in verse drama prose should be used very sparingly indeed; that we should aim at a form of verse in which everything can be said that has to be said; and that when we find some situation which is intractable in verse, it is merely because (that) form of verse is inelastic. And if there prove to be scenes which we cannot put in verse, we must either develop verse, or avoid having to introduce such scenes. For we have to accustom our audiences to verse to the point at which they will cease to be conscious of it; and to introduce prose dialogue would only be to distract their attention from the play itself to the medium of its expression. But if verse is to have so wide a range that it can say anything that has to be said, it follows that it will not be 'poetry' all the time. It will only be 'poetry' when the

٢٧٠

خالص حينما يصل الموقف المسرحي إلى ذروة الحدة ، فيصبح الشعر إفصاحاً طبيعياً ، إذ أنه والحال كذلك بمثابة اللغة الوحيدة التي يمكننا أن نعبر بها عن انفعالاتنا » .

(« الشعر والدراما » ص ١٢ — ١٥)

---

dramatic situation has reached such a point of intensity that poetry becomes the natural utterance, because then it is the only language in which the emotions can be expressed at all."

Ibid., *Poetry and Drama.* London 1951, pp. 12-15.

« إن المستوى الذى وضعه شكسبير هو النمو المتواصل من البداية إلى النهاية ، وهو النمو الذى يحدده باستمرار من حيث اختيار المغزى أو التكنيك المسرحى أو الشعرى فى كل مسرحية حالة شكسبير الشعورية والمرحلة الخاصة بنضجه الوجدانى فى ذلك الوقت . وليس فى إيجاده للرجل المتكامل بأعظم مأثرة له أو أكثرها نضجاً بل هو بالأحرى النموذج الكلى الذى صاغه تتابع المسرحيات ؛ ومن هنا يمكننا أن نقول بكل ثقة وأمانة أن المعنى الكلى لأية مسرحية من مسرحياته لا ينطوى عليها وحدها ، بل بالنسبة لموضعها فى سلسلة كتاباته المسرحية ، أى بالنسبة لصلتها بغيرها من مسرحيات شكسبير المبكرة والمتأخرة . وعلينا إذن أن نلم بجميع مسرحياته قبل أن نحاول معرفة إحداها . وإننا لا نجد أى كاتب مسرحى آخر فى ذلك الوقت قد تمكن من الاقتراب من هذا التكامل النموذجى ، سواء كان سطحياً أم عميقاً . إلا أن اقتراب الشعراء وكتاب المسرح من هذه الوحدة فى إنتاج حياة بأكملها ، هو أحد المعايير التى تقاس بها عظمة الشعر والدراما » .

(« وجهات نظر » – ص ٦٢)

"The standard set by Shakespeare is that of a continuous development from first to last, a development in which the choice both of theme and of dramatic and verse technique in each play seems to be determined increasingly by Shakespeare's state of feeling, by the particular stage of his emotional maturity at the time. What is 'the whole man' is not simply his greatest and maturest achievement, but the whole pattern formed by the sequence of plays; so that we may say confidently that the full meaning of any one of his plays is not in itself alone, but in that play in the order in which it was written, in its relation to all of Shakespeare's other plays, earlier or later : we must know all of Shakespeare's work in order to know any of it. No other dramatist of the time approaches anywhere near to this perfection of pattern, of pattern superficial and profound; but the measure in which dramatists and poets approximate to this unity in a lifetime's work, is one of the measures of major poetry and drama." (From John Ford, 1932).

Ibid., *Points of View*. London 1941 — Reprinted 1947, p. 62.

جريمة قتل فى الكاتدرائية

« (أثناء قتل بيكيت بواسطة الفرسان نستمع إلى جماعة الكورس وهى تقول :)

طهروا الهواء! وطهروا السماء ! واغسلوا الرياح! وافصلوا الحجر عن الحجر
واغسلوهم جميعاً .
فالأرض قد تلوثت ، والماء قد تلوث ، ونحن جميعاً قد تخضبنا
بالدماء مع حيواناتنا .
أمطار الدماء قد أعمت عيناى . أين هى إنجلترا ؟
وأين هى كنت ؟ وأين كنتيربرى ؟
أوه . فى الماضى البعيد ، وفى تجوالى فى الأرض التى تنتج
أغصاناً عارية : إن هشمتها فإنها تدمى ، إنى لأ تجول
فى أرض الأحجار الجافة : إنها تدمى إن لمستها .

Murder in the Cathedral

(While the Knights kill him, we hear the Chorus)

Clear the air ! clean the sky ! wash the wind ! take stone from stone
and wash them.
he land is foul, the water is foul, our beasts and ourselves defiled
with blood.
rain of blood has blinded my eyes. Where is England ? where is
Kent ? where is Canterbury ?
far far far far in the past; and I wander in a land of barren boughs :
if I break them, they bleed; I wander in a land of dry stones : if
I thouch them they bleed.

كيف أعود إلى الفصول الوادعة الهادئة !
يا ليل امكث معنا ، ويا شمس قفى هنا ، ويا فصل السنة اركض مكانك ،
حتى لا يشرق علينا يوم آخر ، ولا يطالعنا الربيع .
هل لى أن أحدق النظر ثانية فى وضح النهار بمرئياته العادية ،
لأراها كلها مخضبة بالدماء خلال ستار
من الدماء المتساقطة ؟
إننا لا نريد شيئاً كهذا قد حدث .
لقد أدركنا الفاجعة المستترة
والخسارة الفردية ، والبؤس المخيم ،
ونحن نحيا فى تناقص ؛
إن الرعب أثناء الليل ينتهى إلى الحدث اليومى ،
والفزع أثناء النهار مآله النوم ؛
أما جلبة الحديث فى السوق ، والأيدى التى أمسكت بالمكانس .
والليل الذى تجمع فيه الرماد ؛

How how can I ever return, to the soft quiet seasons ?
Night stay with us, stop sun, hold season, let the day not come, let the spring not come.
Can I look again at the day and its common things, and see them all smeared with blood, through a curtain of falling blood ?
We did not wish anything to happen.
We understood the private catastrophe,
The personal loss, the general misery,
Living and partly living;
The terror by night that ends in daily action,
The terror by day that ends in sleep;
But the talk in the market-place, the hand on the broom,
The night-time heaping of the ashes,

والوقود الذى وضع فى مطلع النهار ،
فهذه كلها فعال تحد من آلامنا » .

(« جريمة قتل فى الكاتدرائية » – ص ٧٦ – ٧٧)

The fuel laid on the fire at daybreak,
These acts marked a limit to our suffering."

Ibid., *Murder in the Cathedral.* London 1953, pp. 76-77.

عودة ائتلاف العائلة

أجاثا

« هنا يكمن الخطر . هنا الموت . هنا وليس فى أى مكان آخر .
فمما لا شك فيه أن الحشرجة المريرة تكمن فى غير هذا المكان ، حيث نبذ العالم
والميلاد والحياة . لقد عبر هارى التخوم الفاصلة
هنالك حيث للخطر والطمأنينة معنيان مختلفان .
وهو لن يعود ثانية . وهذه هى ميزته .
أفهل تظنين أننى مسئولة
عن إغراء الناس لعبور هذه التخوم ؟ لن يقدر أحد أن يفعل هذا
وأى فرد يعرف ذلك فهو لا يستطيع أيضاً .
وأعنى بهذا الفرد من اعترته الشكوك العابرة عما هو هنالك .
إلا أن هارى قد عبرها : وعليه أن يتابع المسير .
والموت بالنسبة له رابض على هذا الجانب .

The Family Reunion

Agatha

"Here the danger here the death, here, not elsewhere;
Elsewhere no doubt is agony, renunciation,
But birth and life, Harry has crossed the frontier
Beyond which safety and danger have a different meaning.
And he cannot return. That is his privilege.
For those who live in this world, this world only
Do you think that I would take the responsibility
Of tempting them over the border ? No one could, no one who knows,
No one who has the least suspicion of what is to be found there.

فالخطر والطمأنينة بالنسبة له لهما معنيان أخريان .
وهما(١) قد أوضحا له هذه الحقيقة . وأنا الذى شاهدتهما
يجب أن أعتقد فيهما .

ماري

أوه ! . . . هكذا . . . لقد شاهدتيهما أنت أيضاً !

أجاثا

وعلينا جميعاً أن نرحل ، كل منا إلى وجهته الخاصة ،
أنت وأنا وهاري .
ومن المحتمل أن أتقابل معك ثانية يا عزيزتى
فى تجوالنا فى الأرض المحايدة
بين عالمين .

(١) أى العينان اللتان ترمزان إلى الحقيقة .

But Harry has been led across the frontier: he must follow;
For him the death is now only on this side,
For him, danger and safety have another meaning.
'They' have made this clear. And I who have seen them must believe
them.

Mary

Oh !...... so...... .you have seen them too !

Agatha

We must all go, each in his own direction,
You, and I, and Harry. You and I,
My dear, may very likely meet again
In our wandering in the neutral territory
Between two worlds.

ماري

حينئذ ستساعديني !
أتذكرين ما قلته لك ذلك المساء ؟
لقد أدركت أنني كنت صائبة : وطلبتِ مني أن أتحلى بالصبر من أجل هذه
النتيجة ــ هذه النتيجة وحدها . وقد افترض أننيْ لم أكن جادة حينذاك .
لكنني أعني ما أقوله الآن . وطبيعي قد فات الأوان
لكي ما أكتسب شيئاً : وكان من الواجب أن أعرف ذلك
إنني أعتقد أن كل شيء قد انتهى قبل بدايته ؛
لكنني خدعت نفسي . ما كنت أعرف أن الأمر يحتاج إلى كل هذه السنوات
لكي ما أعلم أنني فى حكم الأموات ! وعليك أن تساعديني .
إنني سأرحل . وإن كنت أفترض أن الوقت متأخر للغاية
لكي ما أسعى فى الحصول على خلاصي ؟

Mary

Then you will help me !
You remember what I said to you this evening ?
I knew that I was right : you made me wait for this —
Only for this. I suppose I did not really mean it
Then, but I mean it now. Of course it was much too late
Then, for anything to come for me : I should have known it;
It was all over, I believe, before it began;
But I deceived myself. It takes so many years
To learn that one is dead ! So you must help me.
I will go. But I suppose it is much too late
Now, to try to get a fellowship ?

إيمى

وهكذا ستتركوننى جميعاً ؟
كسيدة مسنة تعيش بمفردها فى هذا المنزل اللعين .
سأترك الحوائط تتداعى . ولمَ أعبأ
بالاحتفاظ بالقرميد على السقف ، وأصارع الجو فى غير نهاية ؛
وأقاوم الرياح ؟ أناضل الضرائب المتصاعدة
والعشور والإيجارات التى لم تدفع ؟ أغذى استثماراتى المالية
بالأمسيات التى أقضيها فى يقظة وبالحسابات المتثاقلة
مع المحامى والوسيط والوكيل ؟ لمَ كل هذا ؟
ليس من شأن الجسد الذى توارى فى الثرى
أن يعبأ بصيانة كل ذلك . دع الرياح والأمطار تعبأ بها » .

(« عودة ائتلاف العائلة » — ص ١٢٠ — ١٢٢)

Amy

So you will all leave me !
An old woman alone in a damned house.
I will let the walls crumble. Why should I worry
To keep the tiles on the roof, combat the endless weather.
Resist the wind ? fight with increasing taxes
And unpaid rents and tithes ? nourish investments
With wakeful nights and patient calculations
With the solicitor, the broker, agent ? Why should I ?
It is no concern of the body in the tomb
To bother about the upkeep. Let the wind and rain do that."

Ibid., *The Family Reunion*. London 1939, pp. 120-22.

حفل الكوكتيل

رايلى

حينما تقابلت مع مس كوبلستون للمرة الأولى فى هذه الحجرة
رأيت صورتها وهى واقفة مجسمة أمامى خلف الكرسى
نعم ، صورة سيلياكوبلستون بمحياها الذى ارتسمت عليه علامات الدهشة
كتلك الدلائل التى تظهر أثناء الدقائق الخمس الأولى عقب الوفاة المفجعة .
ترى هل أجهدتك لسرعة تصديقى يا مسز تشمبرلين ؟
إننى أطلب منك أن تفسحى صدرك لاقتراحى هذا
وهو أن الإلمام المفاجئ فى بعض العقول
يعبر عن نفسه تلقائيًّا بواسطة الصور .
إن هذه الحالة تحدث لى أحياناً — فلقد اتضح أمامى
منظر هذه الفتاة التى كتب لها الموت .

The Cocktail Party

Reilly

"When I first met Miss Coplestone, in this room,
I saw the image, standing behind her chair,
Of a Celia Coplestone whose face showed the astonishment
Of the first five minutes after a violent death.
If this strains your credulity, Mrs. Chamberlayne,
I ask you only to entertain the suggestion
That a sudden intuition, in certain minds,
May tend to express itself at once in a picture.
That happens to me, sometimes. So it was obvious
That here was a woman under sentence of death.

فهذا هو مستقبلها . وكان السؤال الذى راودنى حينذاك هو :
أى لون من ألوان الموت سيكون نصيبها ؟ لكننى لم أعرف له إجابة .
فسلك حياتها الذى يؤدى إلى الموت
كان رهناً لاختيارها هى ، ومع عدم علمها بنهايتها
إلا أنها اختارت لنفسها طريقة هذا الموت . فنحن نعلم هذا الاختيار .
لكننى لم أعلم حينذاك أنها ستموت هذه الميتة ؟
كما أنها هى لم تعلم ذلك أيضاً . وكل ما أمكننى القيام به
هو أن أهيئ لها الطريق .
والطريق الذى سلكته قد أدى إلى الموت .
وإن اعتبرت طريقة موتها هذا لم تكن سعيدة ، فأى موت كان كذلك ؟

إدوارد

أتعنى أنها لم تتألم كغيرها من الأشخاص العاديين
لأنها اختارت لنفسها طريقة موتها ؟

That was her desting. The only question
Then was, what sort of death ? I could not know:
Because it was for her to choose the way of life
To lead to death, and, without knowing the end
Yet choose the form of death. We know the death she chose.
I did not know that she would die in this way;
'She' did not know. So all that I could do
Was to direct her in the way of preparation.
That way, which she accepted, led to this death.
And if that is not a happy death, what death is happy ?

Edward

Do you mean that having chosen this form of death
She did not suffer as ordinary people suffer ?

رايلى

ليس هذا هو ما أعنيه . إنه بالأحرى عكس ذلك .
إنى أقول إنها قد قاست كما نقاسى
فى الخوف والألم والاشمئزاز — وكلها معاً —
وفى إحجامها الجسدانى لتصبح ذات قيمة روحية
إنى أقول إنها قد قاست أكثر من غيرها ، لأنها كانت أكثرهم علماً
بما يدور حولها . ودفعت أغلى ثمن
فى معاناتها . فهذا جزء من الإطار العام للمسألة .

لافينيا

لشد ما قد عانت سكرات من الموت قبل ذلك
فإنى لا أعرف شيئاً عن حياتها طوال السنتين الماضيتين .

Reilly

Not at all what I mean. Rather the contrary.
I'd say that she suffered all that we should suffer
In fear and pain and loathing — all these together —
And reluctance of the body to become a 'thing'.
I'd say she suffered more, because more conscious
Than the rest of us. She paid the highest price
In suffering. That is part of the design.

Lavinia

Perhaps she had been through greater agony beforehand.
I mean — I know nothing of her last two years.

رايلى

هذا يدل على بصيرتك النفاذة يا مسز تشمبرلين ؟
فلمحاتنا عن مثل هذه الخبرة تظهر لنا
فى الأساطير والرؤيا . وحديثنا عنها
يتطرق إلى الكلام عن الظلمة والتيه والفزع .
لكن هذا العالم لا يحل محل عالمنا الذى نعيش فيه .
أتظن أن الناسك فى الصحراء
الذى ينوء بحمل الشرور على كتفيه
يقاسى من الجوع والرطوبة والعراء
وتعب الأمعاء ، والخوف من الأسد .
والتعرض للزمهرير ليلا والحرارة نهاراً ، أيقاسى منها كلها أكثر منا ؟

Reilly

That shows some insight on your part, Mrs. Chamberlayne:
But such experience can only be hinted at
In myths and images. To speak about it
We talk of darkness, labyrinths, Minotaur terrors.
But that world does not take the place of this one.
Do you imagine that the Saint in the desert
With spiritual evil always at his shoulder
Suffered any less from hunger, damp, exposure,
Bowel trouble, and the fear of lions,
Cold of the night and heat of the day, than we should ?

إدوارد

إن كان ذلك صحيحاً بالنسبة لسيليا
فلابد وأننا قد ضللنا الصواب .
ونحن جميعاً متصلون بهذا الخطأ .
و بالأصالة عن نفسى فلا يساورنى الشك أننى قد أخطأت .

رايلى

دعنى أزيح عن فكرك غمة واحدة
عليك أن تهرب من إحساسك بأنها
مسئوليتك وحدك .

إدوارد

لشد ما راودنى هذا الشعور
بطريقة أو أخرى .

Edward

But if this was right — if this was right for Celia
There must be something else that is terribly wrong.
And the rest of us are somewhat involved in the wrong.
I should only speak for myself. I'm sure that I am.

Reilly

Let me free your mind from one impediment :
You must try to detach yourself from what you still feel
As your responsibility.

Edward

I cannot help the feeling
That, in some way ,my responsibility

فسئوليتى تفوق بكثير مسئولية جماعة من الوحوش الآدميين
قد أصابها مس فى عقولها .

لافينيا

أوه يا إدوارد ، إننى أعرف ذلك ! وأعرف فيما تفكر !
ترى هل سيريحك شعورى أنا أيضاً بالإثم ؟

رايلى

إن حكم علينا طبقاً
لأقوالنا وفعالنا ، وطبقاً لما تخفيه نياتنا
وما يفوق تفكيرنا المحدد
عن أنفسنا وعن غيرنا ، فلابد من إدانتنا جميعاً .
وأنت يا مسز تشمبرلين ، لشد ما راودنى قرار قد اتخذته من قبل
وأعنى به شفاء المريض أو نكسته —
ولعلى أتخذ قراراً خاطئاً فى بعض الأحيان .

Is greater than that of a band of half-crazed savages.

Lavinia

Oh, Edward, I knew ! I knew what you were thinking !
Doesn't it help you, that I feel guilty too ?

Reilly

If we all were judged according to the consequences
Of all our words and deeds, beyond the intention
And beyond our limited understanding
Of ourselves and others, we should all be condemned.
Mrs. Chamberlayne, I often have to make a decision
Which may mean restoration or ruin to a patient —
And sometimes I have made the wrong decision.

إنكم تلومون أنفسكم لأنكم تعتقدون
أن موت مس كوبلستون كان هباء
كما يراودكم الاعتقاد بأن حياتها أيضاً كانت هباء
لأنكم تلومون أنفسكم . إنها لظافرة منتصرة .
لكنني لم أعد مسئولاً عن نصرتها
كما أنني أشارككم المسئولية فى موتها .

لافينيا

ومع ذلك فلن أكف عن توجيه اللوم إلى نفسى
لطالما عاملتها بجفاء . . . وبحقد مقيت .
نعم ، ستظل صورتها فى تلك اللحظة
التى نطقت فيها بكلمة الوداع منذ سنتين عالقة بمخيلتى .

(« حفل الكوكتيل » ص ١٦٠ – ١٦٣)

As for Miss Coplestone, because you think her death was waste
You blame yourselves, and because you blame yourselves
You think her life was wasted. It was triumphant.
But I am no more responsible for the triumph —
And just as responsible for her death as you are.

Lavinia

Yet I know I shall go on blaming myself
For being so unkind to her ...... so spiteful.
I shall go on seeing her at the moment
When she said good-bye to us, two years ago."

Ibid., *The Cocktail Party*. London 1950 — Reprinted 1953, pp. 160-63.

الكاتب المؤتمن

كولبى

إننى مستعد أن أخبرك بكل شيء عن نفسى ،
لكنك تعرفين معظم الأخبار عنى
إما من المعلومات التى أخبرتك بها
أو ما قاله لك كيجان أو السير كلود .

لوكاستا

لم يخبرنى كلود بأى شيء عنك ،
إنه لا يتحدث كثيراً . أما عما قاله كيجان —
فإننى أوثر سماعه منك أنت .

The Confidential Clerk

Colby

"I'd gladly tell you everything about myself;
But you know most of what there is to say
Already, either from what I've told you
Or from what I've told B.; or from Sir Claude.

Lucasta

Claude hasn't told me anything about you;
He doesn't tell me much. And as for B. —
I'd much rather hear it from yourself.

كولبى

هنالك شيء واحد لا يمكننى أن أخبرك به .
فالظروف ليست مواتية بعد . وليس فى مقدورى أن أبيح به .
وهذا الشيء يتصل بوالدى.

لوكاستا

أوه . لقد فهمت .
ما كنت أظن أن تلك المسألة لها هذه الأهمية .
لكننى سأخبرك بكل شيء عن والدى :
سأفصح لك عن الأمر بأكمله .

كولبى

أفهل هذا يعنينا أيضاً ؟

Colby

There's only one thing I can't tell you.
At least, not yet. I'm not allowed to tell.
And that's about my parents.

Lucasta

Oh, I see.
Well, I can't believe that matters.
But I can tell you all about 'my' parents :
Does that matter, either ?
At least, I'm going to.

Colby

Does that matter, either ?

لوكاستا

نعم ، إنه يعنينا بطريقة ما . فمنذ لحظات مضت
قلت لى بذكائك وفطنتك إنه حينما تقابلنا للمرة الأولى
لاحظت أننى بذلت جهد طاقتى لأخلق أثراً زائفاً عن نفسى
وأود أن أخبرك الآن لما أقدمت على ذلك .
ولشد ما نجحت هذه الخطة مع الكثيرين من قبلك :
لدرجة أن خلق مثل هذا الأثر أصبح لازمة من لوازمى
وأصبح كيجان معيناً لى فى هذا المضمار —
فلقد غذى هذا الأثر ودفعه إلى الأمام . لكنه لا يعتقد فيه بكل قواه .
وهو يعرف كل شىء عنى ،
ويعلم أن ما يظنه بعض الناس عنى غير صحيح .

كولبى

وأى شىء غير صحيح ؟

Lucasta

In one way, it matters. A little while ago
You said, very cleverly, that when we first met
You saw I was trying to give a false impression.
I want to tell you now, why I tried to do that.
And it's always succeeded with people before :
I got into the habit of giving that impression.
That's where B. has been such a help to me —
He fosters the impression. He half believes in it.
But he knows all about me, and he knows
That what some men have thought about me wasn't true.

Colby

What wasn't true ?

لوكاستا

إننى خليلة كلود
أو كنت كذلك إلى أن خطبنى كيجان .

كولبى

إننى لم أفكر فى ذلك قط !

لوكاستا

لم تفكر فى ذلك !
فليس هناك من كثيرين يفكرون هذا التفكير .
ولست أدرى ما إذا كان هذا أيضاً هو نفس الشىء بالنسبة لكيجان . إنه كريم الخلق .
ولا أعتقد أنه سيعير الأمر التفاتاً . لكنه ذكى أيضاً ؟
إذ أمكنه أن يعرف الحقيقة منذ اللحظة الأولى .

Lucasta

That I was Claude's mistress —
Or had been his mistress, palmed off on B.

Colby

I never thought of such a thing !

Lucasta

You never thought of such a thing !
There are not many men who wouldn't have thought it.
I don't know about B. He's very generous.
I don't think he'd have minded. But he's very clever too;
And he guessed the truth from the very first moment.

كولبى

ولكن ما هذا الذى يهمنا معرفته ؟

لوكاستا

ستسخر منى إن أخبرتك
إننى ابنة كلود

كولبى

ابنته !

لوكاستا

نعم ابنته . أوه إنها لقصة خسيسة .
لشد ما كنت أكره والدتى وأمقتها . وما كنت أحال

Colby

But what is there to know ?

Lucasta

You'll laugh when I tell you :
I'm only Claude's daughter.

Colby

His daughter !

Lucasta

His daughter. Oh, it's a sorded story.
I hated my mother. I never could see

أن كلاود قد وقع فى حبائلها . أوه ، يا لها من ذكريات عن طفولتى —
فلقد قضيت حياتى بين المساكن البالية
أطرح خارجاً حينما تعالت شكوى الجيران .
وبطبيعة الحال كان يرسل لها كلاود النقود ، وهى إعانة منتظمة ،
ولكن لم تعنّا كثيراً القيمة التى كان يرسلها :
إذ كانت دائماً تنفد بعد قليل
فى شراء المشروبات الروحية وفى المراهنة ، كما أظن .
وإننى أعرف جيداً قيمة الدخل الذى ازداد
حينما طردتنى خارجاً . وكثيراً ما كنت حبيسة الدولاب .
ولم أتجاوز حينذاك الثامنة من عمرى
وقد وافتها المنية فى نوبة من نوبات السكر الشديدة .
ثم تعهد بى كلاود . وكان ذلك من حسن طالعى .
وكنت قد كبرت بعض الشىء لأذكر كل ما حدث .

How Claude had ever liked her. Oh, that childhood —
Always living in seedy lodgings
And being turned out when the neighbours complained.
Oh of course Claude gave her money, a regular allowance
But it wouldn't have mattered how much he'd given her:
It was always spent before the end of the quarter
On gin and betting, I should guess.
And I knew how she supplemented her income
When I was sent out. I've been locked in a cupboard!
I was only eight years old
When she died of an 'accidental overdose'.
Then Claude took me over. That was lucky.
But I was old enough to remember ...... too much.

كولبى

فأنت ابنة كلود !

لوكاستا

أوه ، لا تدع مجالاً للشك فى ذلك .
إننى متأكدة من أنه كان يود أن يكون هناك مجال للشك .
وكثيراً ما كان يعاملنى برفق . لكن وجودى كان يذكره دائماً
بما يود أن ينساه .
« فترة من السكون »
لم لا تقول شيئاً ؟ أفهل صدمتك ؟

كولبى

صدمتينى ؟ كلا . نعم . إنك لا تدركين .
إننى أود أن أشرح لك الموقف . لكن الفرصة ليست مواتية بعد .

Colby

You are Claude's daughter !

Lucasta

Oh, there's no doubt of that.
I'm sure he wished there had been. He's been good to me
In his way. But I'm always a reminder to him
Of something he would prefer to forget.
(A pause)
But why don't you say something ? Are you shocked ?

Colby

Shocked ? No. Yes. You don't understand.
I want to explain. But I can't, just yet.

أوه ، لماذا جئت بنفسى إلى هذا المنزل !
لوكاستا . . . .

لوكاستا

إننى ألحظ جيداً أننى قد فجعتك . .
ولك أن تلاحظ ذلك على محياك ! يا لخيبة الأمل !
إن هذا هو كل شيء . وإنى أعتقد أن فجيعتك الآن
تفوق قولى لك بأنى خليلة كلود .
لشد ما خجل كلود منى
بالضبط كما تخجل أنت منى الآن . وأعتقد أنك قد أدركت ما أعنيه
ولا أخالك قد عرفت الكثير عن موقفى كفتاة لقيطة
لا يريدنى أحد . إننى أدرك الآن لماذا صدمتك .
لقد قبلنى كلود على أننى إحدى نقاط ديونه
فى كشف حسابه . إننى أبغض نفسى .

Oh, why did I ever come into this house !
Lucasta......

Lucasta

I can see well enough you are shocked.
You ought to see your face ! I'm disappointed.
I suppose that's all. I believe you're more shocked
Than if I'd told you I was Claude's mistress.
Claude has always been ashamed of me :
Now you're ashamed of me. I thought you'd understand.
Little you know what it's like to be a bastard
And wanted by nobody. I know why you're shocked :
Claude has just accepted me like a debit item
Always in his cash account. I don't like myself.

كما أبغض ما آل إليه أمرى ،
وأحبك لأنك تبغض نفسى الخبثة أيضاً ،
وكنت أظن أنك ستجيء للقائى على حقيقتى
كما أود أن أكون (دون تظاهر)، لأعرف حقيقة نفسى .
فهذا شيء جديد عليّ أن أعرفه . وأظن أن هذا نوع من التملق .
وأعتقد أنه لو رآنى أحد الآن
على حقيقتى . فإنى سأعرف مقدار نفسى .

كولبى

أوه يا لوكاستا . . . إننى لم أصدم .
لم تصدمينى فى أى شيء . إن الفاجعة تتصل بى .

لوكاستا

نعم ، حقاً بك ! بنفسك الغالية .
ولم لا تهرع إلى البستان

I don't like the person I've forced myself to be;
And I liked you because you didn't like that person either,
And I thought you'd come to see me as the real kind of person
That I want to be. That I know I am.
That was new to me. I suppose I was flattered.
And I thought, now, perhaps, if someone else sees me
As I really am, I might become myself.

Colby

Oh Lucasta, I'm not shocked. Not by you,
Not by anything you think. It's to do with myself.

Lucasta

Yourself, indeed ! Your precious self !
Why don't you shut yourself up in that garden

حيث تكون فى خلوة مع نفسك ؟
أم أنك تظن أن ذلك لا يحقق طموحك
فأنت الآن كاتم أسرار كلاود .
فقد يتبناك يوماً ما ، فتصبح وريثاً له .
ويزوجك بمن تشبه الليدى إليزابيث .
وفى هذه الحالة عليك يا كولبى أن تقبلنى
كأختك ! حتى ولو جئت من بين المزاريب . . .

كولبى

أرجوك ألا تستعملى مثل هذه الألفاظ ! فأنت لا تدركين مقدار ألمى .

لوكاستا

إن فى استطاعتى أن أستعمل ألفاظاً أقوى من هذه الكلمات
ولن أتردد فى ذلك إن أردت . أوه ، إننى آسفة :

Where you like to be alone with yourself ?
Or perhaps you think it would be bad for your prospects
Now that you're Claude's white-headed boy.
Perhaps he'll adopt you, and make you his heir
And you'll marry another Lady Elizabeth.
But in that event, Colby, you'll have to accept me
As your sister ! Even if I am a guttersnipe......

Colby

You mustn't use such words ! You don't know how it's hurting.

Lucasta

I could use words much stronger than that,
And I will, if I choose. Oh, I'm sorry :

إننى أحس الآن بأثر والدتى علىّ .
لعلك تعلم يا كولبى أننى أصبت بخيبة أمل .
إننى متأكدة أنه حينما أخبرتك بكل شىء ،
أنك لن تعبأ بما قلته لك . أو أنك ستشعر بأساى .
لكننى الآن لست فى حاجة إلى أسفك ، وشكراً لك .
لقد فكرت فعلا أن أخبرك من قبل
لكننى أرجأت الحديث فى هذا الموضوع من أجل الدعابة الخفيفة :
وأعتقدت أننى حين أخبرك سيكون ذلك
فى لحظة من اللحظات العجيبة ، والآن لم يبق شىء للحديث عنه .
لا شىء قطعياً . إن هذه لحالة سيئة للغاية .
فحينما تظن أنك على شفا الفرار من العزلة أو الوحدة
فإنها تلاحقك وتنقض عليك ،
وحينما تتوهم أنك ستنطلق بعيداً عنها ، فإنك تزداد قرباً منها ،

I suppose it's my mother coming out in me.
You know, Colby, I'm truly disappointed.
I was sure, when I told you all I did, .
That you wouldn't mind at all. That you might be sorry for me.
But now I don't want you to be sorry, thank you.
Why, I'd actually thought of telling you before,
And I postponed telling you, just for the fun of it :
I thought, when I tell you, it will be so wonderful
All in a moment. And now there's nothing,
Nothing at all. It's far worse than ever.
Just when you think you're on the point of release
From loneliness, then loneliness swoops down upon you;
When you think you're getting out, you're getting further in,

لتعلم أخيراً أنه لا سبيل إلى الفرار .
حسناً ، إنني راحلة .

(« الكاتب المؤتمن » – ص ٥٦ – ٦٠)

And you know at last that there's no escape.
Well, I'll be going."

Ibid., *The Confidential Clerk*. London 1954, pp. 56-60.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Bergsten, Staffan, *Time and Eternity : A Study in the Structure and Symbolism of T.S. Eliot's 'Four Quartets'*. Stockholm : Svenska Bokforlaget, 1960.

Bowra, C.M., "The Waste Land," *The Creative Experiment*. London : Macmillan, 1949.

Braybrooke, Neville, ed., *T.S. Eliot : A Symposium for his Seventieth Birthday*. London : Hart-Davis, 1958.

Brett, R.L., *Reason and Imagination : A Study of Form and Meaning in Four Poems*. London : Oxford University Press, 1960.

Brooks, Cleanth, "The Waste Land : Critique of the Myth," *Modern Poetry and the Tradition*. London : Cole & Co., 1948.

Dobrée, Bonamy, *The Lamp and the Lute : Studies in Six Modern Authors*. Oxford : The Clarendon Press, 1929.

Drew, Elizabeth, *T.S. Eliot : The Design of his Poetry*. London : Eyre and Spottiswoode, 1950.

Gardner, Helen, *The Art of T.S. Eliot*. London : The Cresset Press, 1949.

Hausermann, Hans W., *L'OEuvre Poétique de T.S. Eliot*. Montreux: Editions du Mois Suisse, 1940.

Jones, David E., *The Plays of T.S. Eliot*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.

Kenner, Hugh, *The Invisible Poet : T.S. Eliot*. New York : McDowell, 1959.

T.S. Eliot : A Collection of Critical Essays, ed. by H. Kenner. Prentice Hall, Englewood, U.S.A., 1963.

Leavis, F.R., *New Bearings in English Poetry*. London : Chatto and Windus, 1932.

March, Richard and Tambimuttu, eds., *T.S. Eliot : A Symposium*. London : Editions Poetry, 1948.

Matthiessen, F.O., *The Achievement of T.S. Eliot.* New York & London: Oxford University Press, 1933 — Reprinted 1958.

Maxwell, D.E.S., *The Poetry of T.S. Eliot.* London : Routledge & Kegan Paul, 1952.

Passmore, J.A., *T.S. Eliot.* Sydney : The University Library Society, 1934.

Rajan, B., ed., *T.S. Eliot: A study of his Writings by Several Hands.* London: Dobson, 1947.

Robbins, R.H., *The T.S. Eliot Myth.* New York : Schuman, 1951.

Smith, Grover, *T.S. Eliot's Poetry and Plays : A Study in Sources and Meaning.* Chicago : University of Chicago Press, 1956.

Spender, Stephen, *The Creative Element.* London : Hamish Hamilto, 1953.
The Destructive Element; A Study of Modern Writers and Beliefs. London : Jonathan Cape, 1935.

Tate, Allen, *Reactionary Essays on Poetry and Ideas.* New York : Charles Scribner's Sons, 1936.

Unger, Leonard, *T.S. Eliot.* Minneapolis : University of Minnesota Press, 1961.
T.S. Eliot : A Selected Critique, ed. by L. Unger. New York : Rinehart, 1948.

Williamson, Hugh Ross, *The Poetry of T.S. Eliot.* London : Hodder and Stroughton, 1932.

CHRONOLOGY OF ELIOT'S WORKS

1908 "Before Morning," *Harvard Advocate*, Vol. LXXXVI, 4 (13 Nov., 1908), p. 53.

1909 "Nocturne", *Harvard Advocate*, Vol. LXXXVIII, 3 (12 Nov., 1909), p. 39.

1910 "Spleen", *Harvard Advocate*, Vol. LXXXVIII, 8 (26 Jan., 1910), p. 114.

1915 "Poems : Preludes — Rhapsody on a Windy Night," ***Blast***, No. 2 (July 1915), pp. 48-51.

1917 *Prufrock and Other Observations*. London : The Egoist Ltd., 1917.

1920 *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*. London : Methuen & Co., 1920 — Reprinted 1928.

1922 *The Waste Land*. New York : Boni and Liveright, 1922.

1924 *Homage to John Dryden : Three Essays on the Poetry of the Seventeenth Century*. London : The Hogarth Press, 1924.

1927 *Journey of the Magi*. London : Faber and Gwyer, 1927.

1929 *Dante*. London : Faber and Faber, 1929.

Tradition and Experiment in Present-Day Literature, an Address delivered at the City Library Institute. London : Oxford University Press, 1929.

1930 *Ash Wednesday*. London : Faber and Faber, 1930.

1931 "Donne in our Time," *A Garland for John Donne*, ed. by Theodore Spencer. Cambridge : Harvard University Press, 1931.

1932 *Selected Essays* 1917-1932. London : Faber and Faber, 1932. Third Enlarged Edition 1951.

Sweeney Agonistes : Fragments of an Aristophanic Melodrama. London: Faber & Faber, 1932.

1933 *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London : Faber & Faber, 1933 — Reprinted 1950.

1934 *After Strange Gods; A Primer of Modern Heresy;* the Page-Barbour Lectures at the University of Virginia, 1933. London : Faber & Faber, 1934.

The Rock : A Pageant Play. London : Faber & Faber, 1934.

1935 *Murder in the Cathedral*. London : Faber & Faber, 1935 — Reprinted 1953.

1936 *Essays Ancient and Modern*. London : Faber & Faber, 1936.

1939 *The Family Reunion*. London : Faber & Faber, 1939.
The Idea of a Christian Society. London : Faber & Faber, 1939.

1940 *East Coker*. London : The New English Weekly, 13 June, 1940.

1941 *Points of View*. London : Faber & Faber, 1941 — Reprinted 1951.

942 *The Classics and the Man of Letters*. London : Oxford University Press, 1942.

The Music of Poetry. Glasgow : Jackson, Son & Co., 1942.

1944 *Four Quartets*. London : Faber & Faber, 1944 — Reprinted 1952.

1945 *What Is a Classic* ? An Address delivered before the Virgil Society on the 16th of October, 1944. London : Faber & Faber, 1945.

1948 *Notes Towards the Definition of Culture*. London : Faber & Faber, 1948.

1950 *The Cocktail Party*. London : Faber & Faber, 1950.

1953 *The Three Voices of Poetry*. London : Cambridge University Press, 1953.

American Literature and the American Language, an Address delivered at Washington University on the 9th of June. 1953.

1954 *The Confidential Clerk*. London : Faber & Faber, 1954.

1956 *The Frontiers of Criticism*, a Lecture Delivered at the University of Minnesota on 30th April. 1956.

1957 *On Poetry and Poets*. London : Faber & Faber, 1957.

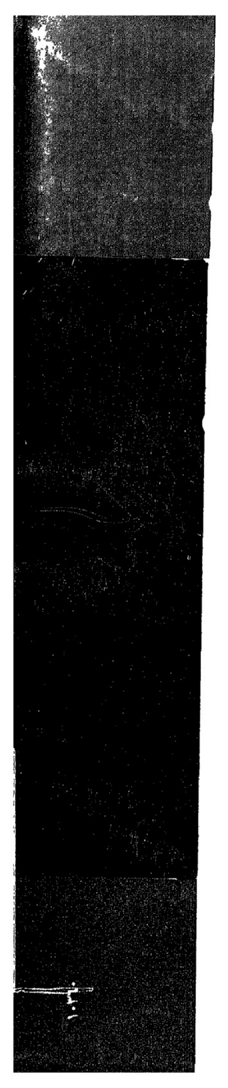
1958 *Collected Poems* 1909-1935. London : Faber & Faber, 1958.

1959 *The Elder Statesman*. London : Faber & Faber, 1959.

رقم الإيداع	١٩٩١ / ٣٣٢٢	
الترقيم الدولى	977 - 02 - 3230 - 0	ISBN

١ / ٨٧ / ١٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



هـذه المجموعة

النبوغ مثل العلم لا وطن له وإنما هو موهبة لدنية أولاً وكسبية ثانيًا يمتاز بهـا فريق من النـاس وينسحب أثرهـا وفخارها على البلد أو العصر أو القارة التى ينتمون إليها، وما أجدر أن تكون آثار أولئك النوابغ ومجالى عـظمتهم فى الفن والأدب والعلم مثالاً يحتذى وأثرًا يؤثر.

إن مقومات الفكر فى الشرق العربى كافية لخلق العالم والأديب فيـه ولكنها تؤتى أعـظم أكلها إذا امتـزجت فيها مقومات الفكر الغربى وهذا ما تتوخاه هذه المجموعة.

إنها معرض فكرى حافل سوف يلتقى القراء فيه بجبابرة الفكر من رجال الغرب قديمهم وحديثهم أولئك الذين كانوا للعالم مصابيح هدى فأناروا له سبيل العلم والمعرفة.

يمتاز كل كتاب من هـذه المجموعة بترجمة وافية لحيـاة العبقرى الذى أفرد له ذلك الكتاب، وبدراسة مفصلة عن أدبه وعلمه ومذهبه الفكرى، كما يمتاز بصفوة مختارة من آثاره الموضحة لمنهج البحث منقولة إلى اللغة العربية ومنشورة إلى جانب الأصل الأفرنجى المنقولة عنه.